

Volbach, Fritz,

Georg Friedrich Händel

Berlin 1898

Mus.th. 4480 a-2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11868441-8

86
Mus. Th.
4480
a/2

Berühmte

Musiker

F. VOLBACH

Georg Friedr. Haendel

VERL. GES. „HARMONIE“



80 Mrs. Th.

Reimann

4480^a (2)

W. Steinfauler

Walter Steinfauler.

BERÜHMTE MUSIKER
LEBENS- UND CHARAKTERBILDER

NEBST

EINFÜHRUNG IN DIE WERKE DER MEISTER

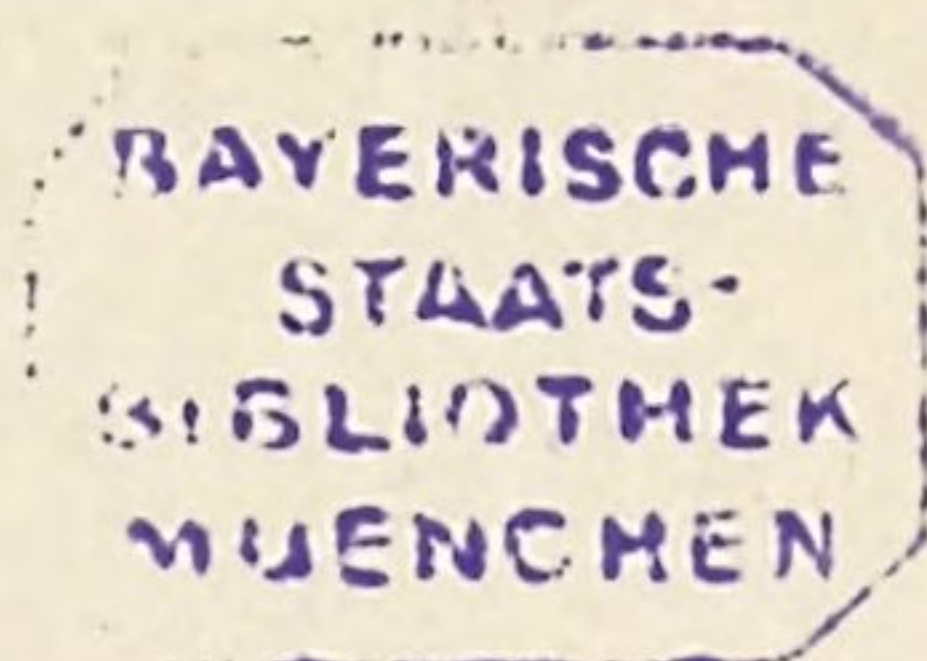
HERAUSGEGEBEN

VON

HEINRICH REIMANN

II.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL



=====
——* Alle Rechte vorbehalten. *——
=====



George Frideric Handel

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

VON

FRITZ VOLBACH



BERLIN 1898

»HARMONIE«

VERLAGSGESELLSCHAFT FÜR LITERATUR UND KUNST

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

77

FRITZ VOLLMER

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin SW., Bernburger Strasse 15/16.

FRITZ VOLLMER

FRITZ VOLLMER

FRITZ VOLLMER

VORWORT.

Das Bild eines grossen Mannes ist nur dann richtig zu verstehen, wenn man es stets im Hinblick auf seine Zeit betrachtet. Nur so wirkt es wahr und verständlich. Darum habe ich mich bemüht diesen Gedanken bei der Darstellung von Händels Leben zum leitenden zu machen. Es kam mir dabei weniger auf eine lückenlose Aufzählung der Werke und eingehende Besprechung jeder einzelnen Composition an, als vielmehr ein Bild des Schaffens unseres grossen deutschen Meisters zu entwerfen und die Grundzüge und Hauptgedanken desselben zu entwickeln. Wer diese aus den Werken herauszulesen versteht, nur der wird zum tieferen Verständniss und der richtigen Werthschätzung des Meisters gelangen. In diesem Sinne anregend und fördernd zu wirken, ist der Zweck dieses Buches. —

Händel hat in Chrysander einen Biographen gefunden, der an Gründlichkeit der Forschung, an Klarheit und Gediegenheit des Urtheils, an Anschaulichkeit und Schönheit der Darstellung unerreicht dasteht. Sein grosses Werk »G. F. Händel« bildete naturgemäss die Hauptquelle zu dieser Arbeit. Ich verdanke aber diesem Manne noch weit mehr. Die eingehende mündliche Belehrung, die mir durch ihn zu Theil geworden, als mir die Ehre der Leitung der Händel-Feste in Mainz übertragen wurde, hat mir den Weg gezeigt zum Verständniss des gewaltigen Meisters. So danke ich im Grunde auch das, was hier als neu und vielleicht noch nicht ausgesprochen erscheinen mag, in erster Linie Herrn Dr. Chrysander. Von kleineren Werken habe ich benutzt »G. F. Händel« von Kretschmar, einem der gediegensten und verdienstvollsten Forscher und Händel-Kenner, sowie die kurze, mit liebevoller Wärme geschriebene Biographie, von B. Schrader. Ein ausführliches Quellenverzeichniss befindet sich am Schlusse dieses Buches.

FRITZ VOLBACH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Händels Abstammung	I
Die Kinderzeit	4
Lehrjahre	6
Händel in Hamburg	12
Händel in Italien	21
Händel in London	36
Oper und Oratorium	47
Lebenskämpfe	52
Der Lebensabend	74
Anhang I: Anmerkungen	83
Anhang II: Aufstellung von Chor und Orchester bei den Händel-Aufführungen in Mainz	86





I.

HÄNDELS ABSTAMMUNG.



Als die Glocken im November des Jahres 1648 allerwärts zu den jubelnden Tönen des Te Deum erklangen und den Frieden verkündeten nach schrecklichen Kämpfen, die fast ein halbes Jahrhundert Deutschland zerfleischt hatten, da läuteten sie zugleich die alte Zeit zu Grabe. Wie von scharfem Pfluge zerrissen, lag das Land öde und traurig ausgebreitet, das noch eben des Winters herben Stürmen preisgegeben war. Aber in seinem Schoosse ruhte der keimende Samen, harrend des lauen Frühlingswindes, der ihn befreien sollte. Und der Frühling kam, langsam zwar; aber er kam, und schon spross hier und da neues Grün.

Das war der Frühling, der eine neue Zeit verkündigte und ein neues kräftiges, durch Noth gestähltes Geschlecht hervorsprossen liess.

Die Reformation hatte nicht nur auf geistigem und kirchlichem Gebiete eine Umwälzung hervorgebracht, sondern ebenso sehr auf socialem. Hatten bis dahin das ganze öffentliche Leben, die Schule, kirchliche Verwaltung, Wohlthätigkeits-Anstalten unter der Leitung der Kirche gestanden, so war das nun mit einem Male anders geworden. An Stelle der kirchlichen Herrschaft und Verwaltung war die weltliche, die städtische getreten. Das Bürgerthum gewinnt dadurch grössere Bedeutung, indem es gezwungen ist, für sein und seiner Nächsten Wohlergehen viel mehr als früher selbst zu sorgen. Die Möglichkeit, sich hervorzuthun, zu Ehren zu gelangen, ist eine grössere geworden und regt den Ehrgeiz des Einzelnen an zu kräftiger Selbstbethätigung. Die Kriege hatten ferner dem Lande Wunden geschlagen, die nicht so bald vernarben konnten; Armuth und Elend herrschten allenthalben. Früher hatte die Kirche hier in ausgiebigster Weise gesorgt, jetzt musste der Einzelne, Wohlhabende helfend auftreten; dass man sich dieser Pflicht bewusst war und sie ausübte, dafür haben wir zahlreiche Beispiele.

Dieser Subjectivismus, diese Selbstbethätigung des Einzelnen bedingt aber eine Selbstwerthschätzung des Einzelnen. Die Folge hiervon ist ein schärferes Hervortreten der Klassenunterschiede. Die einzelnen Kreise suchen sich gegen einander vollständig abzuschliessen und sogar durch Tracht, Sprache und Lebensart von einander scharf abzugrenzen. Hierin einerseits, in dem Bestreben andererseits, die auch in der Sprache zum Ausdruck kommende Verrohung durch Umschreibung und galantere Redeweise zu verdecken, liegt der Grund für jene weitschweifige und gekünstelte, gegen den Vornehmeren meist knechtisch unterwürfige Redeweise,

welche diese Zeit kennzeichnet und sie unvorthailhaft unterscheidet von jener zwar derberen, aber auch aufrichtigeren Art des 15. und 16. Jahrhunderts.



Händels Vater.

alter trotz Allem keinen Rückschritt in der allgemeinen Civilisation bezeichnet.¹⁾ —

Rechtlicher Sinn, hohes Pflichtgefühl, gerechter Stolz auf das Errungene und strenge Wahrung der Standesrechte, ein tief religiöser Sinn, das waren die Haupttugenden, welche immer mehr das Bürgerthum jener Zeit kennzeichnen. Nicht grosse Kreise nach Aussen hin hat diese Zeit geschlagen, die individualistische Richtung drängte nach Innen, zu einer Vertiefung, zu einer Erziehung und Kräftigung der Grundfesten deutschen Lebens, des Einzelnen und der Familie. Der Gesichtskreis dieser Zeit war naturgemäss ein kleiner. Aber wie triebkräftig selbst innerhalb dieses kleinen Gesichtsfeldes die Zeit war, ersehen wir daraus, dass sie selbst auf diesem beschränkten Standpunkte einen Mann erstehen liess, der als Künstler gewiss als der Herrlichsten einer dasteht: J. S. Bach.

Anders allerdings ergeht es, wie wir sehen werden, Händel. Ihn beengt, was für Bach eine Welt bedeutet; ihm wird zur Fessel, was jenen emporhebt zu lichten Himmelshöhen. Darum sprengt er sie und eilt hinaus in die weite Welt. Und jedes Land, das er betritt, erkennt in ihm einen König und zahlt ihm Tribut, indem es ihm die Schönheit der eigenen Kunst offenbart. Aber alles, was er so gewinnt und sich zu eigen macht, es dient nur als Schmuck für das Höchste und Schönste in ihm, seinen sich in der Kunst aussprechenden deutschen Geist. Der aber ist ein Erbtheil seines Vaterhauses.

Von Breslau her war die Familie Händel nach Halle übergesiedelt. Bereits im Jahre 1609 hatte der Kupferschmiedemeister Valentin Händel in Halle zuerst das Bürgerrecht erworben und besass dort in den »Kleinschmieden« (jetzt No. 3) ein eigenes Haus. Sein jüngster, 1622 geborener Sohn war Georg, der Vater unseres Tondichters. Vom Barbier beginnend, brachte er es bald zum tüchtigen Chirurgus, lebte lange als »Feldscheer« in kursächsischen, später in schwedischen und schliesslich in kaiserlichen Diensten. 1642 kam er nach Halle zurück und wurde 1645 zum »Amtschirurgus« des ganzen Amtes Giebichenstein ernannt. Georg Händel muss ein geschickter Chirurg gewesen sein. Zwei seiner Curen hat die Geschichte aufbewahrt. 1660 gelang es ihm, dem Administrator Herzog August einen Armbruch zu heilen, und in dem Jahre 1692 machte er viel von sich reden durch die glückliche Behandlung eines Mannes, welcher ein Messer verschluckt hatte. Besonders die erstgenannte Heilung des Administrators wurde für Händels Leben bedeutungsvoll. Der Herzog ernannte ihn neben seinen Leibärzten Dr. Möbius und Dr. Hoffmann zu seinem Geheimen Kammerdiener und Leibchirurgus (1660). Im Jahre 1665 kaufte er das Haus zum Gelben Hirschen in Halle, ein Eckhaus zwischen der Kl. Ulrichsstrasse, der Kl. Klausstrasse und dem Gr. Schlamme, das Haus, in welchem nachher der grosse Tondichter geboren wurde.²⁾ G. Händel war zweimal verheirathet. Seine zweite Frau war die Tochter des Pfarrers Georg Taust aus Giebichenstein, mit Namen Dorothea. Sie gebar ihm am 23. Februar 1685 einen Sohn, der Tags darauf in der Taufe den Namen Georg Friedrich erhielt und der berufen war, bald alle Welt mit seinem Ruhme zu erfüllen. War der Vater Händels ein ernster, strenger Mann von unbeugsamer Willenskraft, ein Mann, der, nachdem er weit in der Welt herumgekommen, durch eigene Kraft sich eine ehrenvolle Lebensstellung errungen, ein Mann von strengstem Pflichtgefühl, dabei im gemeinen Leben gegen Jedermann freundlich, dienstfertig und bescheiden, auch gegen die



Händels Geburtshaus in Halle.

Armen und Nothleidenden milde und gutthätig,³⁾ so war seine Mutter nicht minder durch Vorzüge des Herzens und der Seele ausgezeichnet. Vor Allem besass sie eine seltene Liebe zu ihren Eltern. Als ihr Vater von schwerer ansteckender Krankheit, die damals furchtbar wüthete, befallen war, und der Tod bereits ihre Schwester und ihren ältesten Bruder dahingerafft, da wich sie nicht von des Vaters Seite; furchtlos und unerschrocken pflegte sie sein mit ihrer ganzen Sorgfalt und Liebe. Es war dies die Zeit kurz vor ihrer Verbindung mit Georg Händel. Aber nicht eher willigte sie in diese ein, bis sie ihren alten Vater wieder völlig hergestellt und gut versorgt wusste. Nicht minder wird ihre tiefe Frömmigkeit und Sittsamkeit gerühmt. Dabei war Dorothea eine tüchtige Hausfrau von klarem, praktischem Geiste. Diese Tugenden und Eigenschaften der Eltern sind sämmtlich auf den grossen Sohn übergegangen und haben ihn sein ganzes Leben hindurch als feste Stütze durch alle Fährnisse geleitet.⁴⁾

DIE KINDERZEIT.

Händel gehört zu den Meistern, bei welchen schon im zartesten Kindesalter der Genius seine Flügel regt. Je älter er wurde, desto mehr nahm seine Leidenschaft zur Musik zu, und zwar in einem Maasse, dass sie seines Vaters ernste Besorgniss erregte. Dieser träumte davon, seinen Sohn einmal als wohlbestallten Doctor der Rechte in angesehener bürgerlicher Stellung stolz dahinschreiten zu sehen; er war ja jetzt in der glücklichen Lage, ihm eine Erziehung angedeihen zu lassen, die ihn zu den höchsten Aemtern und Würden führen konnte. Das viele Musiktreiben aber dünkte ihm geradezu gefährlich für diesen seinen Lieblingswunsch. Sein Sohn könnte ja wirklich einmal auf den Gedanken kommen, selbst »Künstler« werden zu wollen, und dieses Wort hatte damals denn doch noch für jeden ehrbaren, biederer Bürger einen etwas üblen Beigeschmack. Die Zeiten, in denen der fahrende Musikant als ehrlos angesehen wurde, waren noch nicht allzu lange vorüber. Der junge Händel sollte also jetzt »nützlichere« Sachen treiben, so wollte es der väterliche Befehl. Da mag denn der Knabe mit trauriger Miene umhergeschlichen sein, manche heimliche Thräne vergossen haben ob des strengen Gebotes. Sicherlich haben Mutter und Tante für ihn gebeten; der Vater jedoch blieb unerbittlich. Der flehende Blick des Lieblings muss aber doch ein Herz gerührt haben, ihm sogar gegen das Verbot zu helfen. Der Knabe erhielt eines Tages ein Clavichord (ein kleines Clavier mit ungemein leisem, aber angenehmem Ton); heimlich wurde es auf den Dachboden gebracht, und nun begannen glückliche Stunden für den jungen Künstler. Wenn er einsam dort oben, von Niemand gestört, seiner Phantasie freien Lauf lassen konnte, was kümmerte ihn da die Umgebung; was in ihm klang, liess ihn die Erde vergessen und die öde Dachkammer zu einem herrlichen Paradiese werden.

Unterdessen wussten seine Beschützer des Vaters Herz allmählich milder zu stimmen. Da der junge Händel in der Schule gute Fortschritte machte, und der Vater ja eigentlich nicht mehr verlangen konnte, ferner da auch in anderen Familien die Kinder zum »Vergnügen« musicirten, so durfte unser Georg Friedrich nun auch seine musikalischen Uebungen wieder in bewohnte Räume verlegen. Da trat ein Ereigniss ein, welches für die Zukunft des Knaben bedeutungsvoll werden sollte. Der Vater war an den Hof des Herzogs nach Weissenfels befohlen worden. Sein Sohn wäre gerne mitgefahren. Der Vater verweigerte es ihm. Damit wäre nun wohl die Sache abgethan gewesen, wenn nicht der Knabe von seinem Vater dieselbe unbeugsame Willenskraft, die sich bis zum Trotz steigern konnte, geerbt hätte. — Der Reisewagen ist abgefahren, schon hat er eine tüchtige Strecke Weges zurückgelegt, da — der Vater traut seinen Augen nicht — rufend und keuchend kommt Jemand hinter dem Wagen hergerannt. Der liebe Sohn ist trotz des Verbotes dem Wagen nachgeeilt, hat ihn eingeholt, und nun bleibt eben nichts Anderes übrig, als ihn mitzunehmen. Zum Zurückschicken ist der Weg zu weit, die Anstrengung für den erst achtjährigen Knaben zu gross. Die Strafpredigt, die nun folgte, war sicher eine recht eindringliche, der Sohn auch gewiss aufrichtig zerknirscht und voll Reue, aber seinen Zweck hatte er doch erreicht. —

Seit dem Tode seines Vaters, des überaus kunstsinnigen und tüchtigen Herzogs August, und seitdem Halle unter die Administration des Kurfürsten von Brandenburg gestellt worden, im Jahre 1680, war der junge Herzog Johann Adolf dauernd nach Weissenfels übergesiedelt. Damit war der Glanz, den der Hof Augusts über seine Residenzstadt Halle ausgestrahlt hatte, verschwunden. Die glänzenden Hoffeste, die grossartigen Feuerwerke, die Schlittenfahrten, Ringelstechen und Ballette gehörten nun der Vergangenheit an. Das Theater, welches stets auf einer bedeutenden Höhe gestanden hatte, an dem einst mit am frühesten das deutsche Singspiel eifrige Pflege gefunden, das vorzügliche Hoforchester, in dem hervorragende Künstler mitwirkten und mitgewirkt hatten, — wie der Componist und Singspieldichter Phil. Stolle, der 1670 Capellmeister war,⁵⁾ der tüchtige Organist Berger und seit 1676 der nachher als Operncomponist berühmt gewordene Krieger —, sie waren mit dem jungen Herzog nach Weissenfels übergesiedelt. Halle hatte damit den geistigen und künstlerischen Mittelpunkt verloren, und die Pflege der Kunst ging nach und nach so zurück, dass selbst bei dem Stadtgymnasium, an welchem die Pflege der Musik und dramatischen Kunst auf einer seltenen Höhe stand, bereits 1710 die letzte grosse Schüler-Schauspielaufführung stattfand. Weissenfels aber hatten sich die Musen zu ihrem Sitz erkoren.⁶⁾

Hier in dem vornehmen Rahmen einer glänzenden Hofhaltung fand nun der junge Händel eine Kunstausbildung, wie er sie vordem nicht gekannt, und wie sie mächtig auf sein junges, empfängliches Gemüth wirken musste,

Er scheint schnell der Liebling der Musiker geworden zu sein, vor allem wohl Kriegers. Man erkannte das wunderbare Genie des Knaben und trug dem Vater an, doch seinem Sohne zu gestatten, sich der Kunst widmen zu dürfen. Man führte ihm als Beispiel den grossen Meister Schütz an, der vor 20 Jahren in Weissenfels gestorben und dessen Andenken noch in Aller Herzen war. Schütz habe auch Jurisprudenz studirt, sei aber

doch der inneren Stimme gefolgt und habe sich dem Künstlerberuf zugewandt. Doch alle diese Worte hätten wohl wenig Eindruck auf den Vater Händel gemacht, wäre nicht ein ganz besonderer Umstand hinzugetreten. Eines Sonntags nahmen die Musiker ihren Liebling in der Kirche mit auf die Orgelempore. Zum Ausgang des Gottesdienstes wurde er auf die Orgelbank gesetzt und sollte nun seine Kunst zeigen. Händel spielte sein Postludium mit solcher Sicherheit und Fertigkeit, mit solch begeisterten Schwung, dass Alle staunten und selbst der Herzog nicht von seinem Platz aufstand, bis der Knabe geendet hatte. Ganz ergriffen liess er ihn zu sich bringen und auch den Vater rufen. Er lobte den Sohn, beschenkte ihn reichlich und versprach, ihn auch fürder im Auge behalten zu wollen. Dem Vater aber machte er Vorstellungen, wie unrecht es sei, ein Talent gewaltsam in andere Bahnen weisen zu wollen. Wohl sei es nothwendig, darauf zu achten, dass auch die wissenschaftlichen Studien nicht vernachlässigt würden, Beides aber lasse sich doch aufs Beste vereinigen. Dagegen wusste nun der Vater Händel nichts einzuwenden; der Herzog hatte Recht, das sah er ein, wenn auch sicherlich ungern. Auch der Respect vor dem Herzog mochte mitwirken; kurz, als er nach Halle zurückkam, war sein Erstes, einen tüchtigen Lehrer für seinen Sohn zu suchen. Dieser fand sich in Fr. W. Zachau. Zugleich aber sollten die Schulstudien ihren regelrechten Fortgang haben.⁷⁾

LEHRJAHRE.

Der Herzog hatte die Nothwendigkeit einer tüchtigen Schulbildung auch für den Musiker sehr betont. Händel hat das offenbar auch selbst sehr früh erkannt. Es ist fraglich, ob er je den nie fehl gehenden ästhetischen Sinn bei Auswahl seiner Stoffe, bei Anlage der Texte und das überaus feine Gefühl für Abwägung der Gegensätze und die Plastik des Aufbaues errungen hätte, wäre sein Geist nicht durch die ernsten Studien, besonders der Humaniora, so geschult gewesen.

Die Schulen in Halle hatten besonders unter Herzog August in grosser Blüthe gestanden. Neben den wissenschaftlichen Fächern wurde hier auch eifrig die Kunst gepflegt, besonders die Schauspielkunst. Schulcomödien wurden fast an allen Gymnasien häufig aufgeführt, so in Leipzig, Dresden, Zeitz⁸⁾ und nicht zum wenigsten in Halle. Dargestellt wurden meist classische Stücke, besonders des Terenz, aber auch solche biblisch-allegorischen und nicht minder mythologischen Inhalts. — Die Musik hatte am Halleschen Gymnasium einen grossen Aufschwung genommen, als Mag. Prätorius Leiter der Anstalt wurde (1675). Auch die Chöre der städtischen Kirchen waren von Gymnasiasten besetzt, und grössere musikalische Aufführungen in der Schulkirche fanden bei allen festlichen Gelegenheiten statt. War nun auch in dieser Beziehung nach Augusts Tode ein Rückgang zu merken, so war dieser doch wohl noch nicht so weit gediehen, dass nicht der junge Händel von solchen Aufführungen manche werthvolle Anregung und Förderung seines Talents hätte erhalten können.⁹⁾

Als eigentlichen Musiklehrer Händels nannte ich bereits Zachau. Dieser war damals gegen 30 Jahre alt, somit selbst noch mitten in der musikalischen Entwicklung, was für den Schüler gewiss kein Nachtheil war. Genial war er nicht. Aber er gehörte zu der Klasse jener ehrsamten, biedereren Cantoren, die wie Buxtehude, Hammerschmidt, Kuhnau u. A. ein tüchtiges Können aufweisen und wohlbewandert in den Künsten des Satzes sind, deren Werke aber in ihrem geistigen Gehalt doch nicht über ein gewisses Niveau hinauszudringen vermögen. Die grosse Zeit der in Italien durch Monteverde und Carissimi begründeten Renaissance auf dem Gebiete des Sologesangs und des dramatischen Stils, selbst die neuen Ideen, welche Heinrich Schütz, der einzige geniale deutsche Meister dieser Zeit, von seinem Lehrer, dem herrlichen Meister J. Gabrieli, aus Venedig mitgebracht und in seinen Werken nachgeahmt hatte, sie waren unseren biedereren Cantoren noch nicht zum klaren Bewusstsein gekommen, einzelne Versuche aber stets kläglich gescheitert. — Zachau hat eine Reihe verschiedenartiger Werke componirt, vor allem Choralbearbeitungen für die Orgel und Kirchencantaten für Chor, Solostimmen, Orchesterbegleitung und Orgel. Der musikalische Satz ist stets gut und gediegen, ohne sich indess durch besonders hervorragende Kunst auszuzeichnen, die musikalischen Gedanken bewegen sich meist in überall wiederkehrenden Figuren und Floskeln, nur selten überraschen sie durch irgend einen hervorragenden Einfall. Am schlimmsten sieht es mit der Behandlung des Textes aus. Man kann es kaum begreifen, dass der Einfluss eines Meisters, wie Heinrich Schütz, der erst im Jahre 1672 gestorben, noch so wenig sichtbar ist in Beziehung auf sinngemässe Textbehandlung. Bereits 1619 waren Schütz' grosse Psalmen erschienen, in denen der Meister nicht nur durch die That seinen Zeitgenossen die Nothwendigkeit und Schönheit einer sinngemässen Diction zeigte, sondern sogar in der Vorrede ausdrücklich in Worten darauf hinwies. Andererseits hatten des Italieners Steffani Duette, besonders seitdem dieser Meister in Hannover wirkte, eine seltene Verbreitung gefunden, sie waren geradezu Mode geworden und wurden nachgeahmt. Auch in diesen waren die Grundsätze einer vernünftigen Sprachbehandlung mit einer seltenen Schönheit der melodischen Linien gepaart. Aber merkwürdig, diese alten Organisten und Cantoren waren selbst in ihren Fehlern zu conservativ, als dass eine Spanne von wenigen Jahrzehnten eine Umwandlung hätte erzielen können. Und selbst die vielen Wandlungen in der Kunst, die Umwälzungen und Neugestaltungen der späteren Zeit haben diese Herren nicht von ihrem Standpunkte abzubringen vermocht; heute noch sind die Spuren ihrer Pedanterie besonders im protestantischen Norden nicht ganz verschwunden, und heute noch giebt es Cantoren, die man als getreue Nachfolger ihrer Collegien aus dem 17. Jahrhundert ansehen darf. Der Zopf hat eben auch Schule gemacht.

Nicht ohne Einfluss ist auch das Singspiel auf Zachau geblieben. In den Recitativen und Wechselgesängen seiner Cantaten ist ein theatralischer Zug oft unverkennbar.¹⁰⁾ War nun auch Zachau keine geniale Natur, so hindert das nicht, dass er doch ein tüchtiger Lehrer sein konnte. Sicherlich hat er es mit dem Unterricht des jungen Händel sehr ernst genommen und, soweit er selbst vermochte, ihn gründlich in die Geheimnisse des musikalischen Satzes eingeweiht. Das sehen wir daraus, dass Händel später sich seines Lehrers stets mit grosser Dankbarkeit erinnert. Den Kernpunkt der Studien bildete der Unterricht im

strengen Satz. Nebenher wurde natürlich auch die freie Composition gepflegt, und Händel hat sicherlich eine grosse Menge von Choralbearbeitungen und Fugen für die Orgel, Cantaten und sonstige Kirchenstücke schreiben müssen. Ueber den Werth von Studien gingen aber diese Arbeiten wohl kaum hinaus wenn man auch annehmen darf, dass hier und da bereits die »Tatze des jungen Löwen« hervorschaute. In der Form dienten Zachau's Werke als Vorbilder, sowie auch die anderer Meister, welche sich damals eines besonderen Rufes erfreuten, wie Strungk, Ebner, Alberti, Kerl, Frohberger und Krieger. Die Werke dieser wurden nicht nur eifrig studirt, sondern auch Vieles daraus von Händel in ein besonderes Buch abgeschrieben. Ein solches Sammelbuch aus dem Jahre 1698 hat Händel sein ganzes Leben hindurch pietätvoll aufbewahrt. Neben den theoretischen Studien wurden die praktischen nicht vernachlässigt. Mit grösstem Eifer übte er nicht nur das Orgel- und Clavierspiel, sondern auch die übrigen Orchester-Instrumente, mit Vorliebe die Oboe. Ganz besonderes Gewicht wurde auch auf das Generalbassspiel gelegt, d. h. die Kunst, zu einem gegebenen Bass die nur durch entsprechende übergesetzte Zahlen angedeuteten Harmonien sofort auf dem Instrumente hinzuzufügen. Händels Fortschritte müssen ganz ausserordentliche, seinem Genie entsprechende gewesen sein. Bereits im Jahre 1696, also mit 11 Jahren sehen wir ihn bewundert, gefeiert ob seiner künstlerischen Leistungen am Berliner Hof. —

Dort hatte die Kurfürstin Sophie Charlotte es verstanden, einen Kreis von hervorragenden Männern, Gelehrten und Künstlern um sich zu versammeln, dessen geistiger Mittelpunkt sie selbst war. Besonders war es die Musik, die durch sie eifrigste Pflege fand. Als hannöversche Prinzessin hatte sie den Unterricht Steffani's genossen und war so vertraut mit der Kunst, dass sie sogar im Stande war, selbst vom Clavier aus Concerte und Opern zu dirigiren.

In diesen Kreis tritt nun der junge Händel. Bescheiden geht er zum Flügel und beginnt zu spielen. Athemlos lauschen Alle, wie bezaubert von den Tönen, die der Genius diesem Kinde eingiebt, und mit heller Begeisterung jubelt man ihm zu, als er geendet. Nur Einer stimmt nicht ein in den Beifall, Bononcini. Dieser italienische Componist war, zugleich mit Ariosti, dem Componisten und Cembalisten der Hofcapelle, eingeladen worden, den jungen Händel zu hören. Während Letzterer nun seiner Freude über das wunderbare Spiel des Knaben begeisterten Ausdruck verleiht, steht Bononcini kalt und steif da; kein Wort kommt über seine Lippen. Und selbst, als Händel eine ungemein schwierige Probe als Generalbassspieler mit solcher Bravour ablegt, dass Alle ihn staunend umringen, bringt er es kaum zu ein paar anerkennenden Worten. Von diesem Augenblicke aber hatte Händel einen unversöhnlichen Feind, der auch später sein Leben kreuzen sollte. Bononcini mochte es ahnen, dass in Händel ein Siegfried erstanden sei, der dereinst Krone und Scepter der Kunst aus dem sonnigen Italien siegreich nach dem Norden tragen sollte! — Der Eindruck, den Händels Kunst auf Alle gemacht hatte, war ein so grosser, dass der Kurfürst ihm anbot, ihn in seinen Schutz zu nehmen und für seine weitere Ausbildung zu sorgen. Der Vater Händel aber lehnte das Anerbieten ab. Ihn beherrschte noch die alte Idee, seinen Sohn einmal als hochgeehrten Juristen zu sehen, der die Musik nebenher zu seinem Vergnügen so viel treiben mochte, als es ihm beliebe. Bei dieser Entscheidung blieb es. Zurückgekehrt, nahm

der junge Händel seine Studien von Neuem auf, sowohl die musikalischen, wie auch die der Schule.

Im folgenden Jahre traf ihn ein schwerer Schlag. Am 11. Februar 1697 starb sein Vater in dem hohen Alter von 74 Jahren. Da die Vermögensverhältnisse recht gute waren, so brauchte sich in des Sohnes Leben nichts zu ändern. Ruhig konnte er seine Studien vollenden. Noch nicht 17 Jahre alt, hatte er das Gymnasium durchlaufen, und treu dem Willen seines Vaters, selbst über den Tod hinaus, bezog er im Jahre 1702¹¹⁾ die Universität seiner Vaterstadt als Studiosus juris. Am 10. Februar wurde er immatriculirt und schrieb sich in die Matrikel ein:

1 ✓
Friedericus Christoph. Schroder. Magd. Brand. #
Petrus Lüding. Henacensis Thuring.
 20) *Johannes Theophilus Schreiber. Mündensis. #*
Johannes Fredericus Güntherus Harburgensis. #
 25) *Antonius Fredericus de Lengefeldt, Eques Variscus. #*
 31) *Johann Wilhelm Ebraht. Nordhufi Thuringus. Th.*
 MENSE FEBRUAR 10

20) *Georg Christian Gänzel Halle Magdeburg. #*

20 Summa Lat.
 231 Transp.
 251

Händels Eintragung in die Matrikel.

Die Universität Halle war damals eine der besuchtesten, vor Allem in der theologischen Facultät. Letztere bildete den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Pietismus, jener durch Spener seit 1666 ins Leben gerufenen religiösen Richtung des Protestantismus, der die Religion eine Gefühls- und Gemüthssache war, kurz die Religion der »stillen« »empfindsamen« Seelen, eine Richtung, welche auf die spätere Zeit, die Zeit unserer grossen Dichter, von grossem Einfluss geworden ist. Die Universität Halle war die Hochburg dieser Strömung, die sich sogar im Studentenleben bemerkbar machte. G. Freytag¹²⁾ schildert das Studententreiben dieser Zeit vortrefflich: »Die Collegien erhielten den Charakter von Erbauungsstunden, die massenhaften Gebete und geistlichen Uebungen führten zur Ueberspanntheit, statt der zügellosen Burschen, welche die Hieber an den Steinen gewetzt und ungeheure Gläser Bier floricos oder hausticos — in einem Guss oder in Schlucken — getrunken hatten, schlichen oder hüpfen jetzt bleiche Gesellen durch die Strassen der Stadt, in sich gekehrt, mit heftigen Handbewegungen, mit lauten Ausrufen. Alle Gläubigen jubelten über die wundervollen Offenbarungen göttlicher Gnade, die Gegner

klagten über die zunehmende Melancholie, über Geistesstörungen und Verrücktheiten der schlimmsten Art.« — Dass übrigens die alten rohen Sitten noch nicht ganz ausgestorben waren, sondern auch ihre Vertreter unter der Studentenschaft hatten, davon lassen sich zahlreiche, meist sehr böse Beispiele anführen.¹³⁾ Händels kerngesunde Natur passte weder zu der einen, noch zu der anderen Partei der Studentenschaft. Wohl war er im tiefsten Herzen religiös, aber der weichliche, sentimentale Pietismus, dem Bach sich in die Arme warf, hat ihn nie zu fesseln vermocht. Ebensowenig hätte sein gerader und biederer Sinn an den Rohheiten und Zügellosigkeiten der anderen Partei je Gefallen finden können. Was sein Studium betraf, so that er seine Pflicht, weil er es sich vorgenommen; und was Händel einmal durchführen wollte, das führte er auch stets durch. Aber wohl gefühlt hat er sich kaum unter dem Schutze dieser Alma mater, die selbst aller weltlichen Kunst feindlich gesinnt war. —

Für die Entwicklung des Künstlers in ihm war ein Ereigniss von grosser Wichtigkeit. An der reformirten Domkirche wurde die Organistenstelle plötzlich frei. Der bisherige Inhaber, Leporin, hatte der geistlichen Behörde durch seinen leichtsinnigen Lebenswandel viel Kummerniss bereitet. Viel und oft hatte man ihm verziehen. Eines Tages aber war er einfach abgereist und hatte sogar die Bücher, welche die Psalmen enthielten und für den Organisten unentbehrlich waren, mitgenommen, wahrscheinlich, um sie zu versilbern und den Erlös in Wein umzusetzen. Da musste nun schnell ein neuer Organist beschafft werden. Aber einen reformirten fand man nicht so schnell; so beschloss man, wenn auch ungern: »die Orgel zu schlagen ad interim Einem Evangelisch Lutherischen Subjecte gegen eine gewisse ergötzlichkeit« anzuvertrauen, bis man eine andere und der reformirten Religion zugethane, tüchtige Person finden werde. Dieses »Evangelisch Lutherische Subjectum« war unser G. F. Händel. Seine ordentliche Bestallung datirt vom 13. März 1702. Als Honorar werden ihm in derselben jährlich 50 Rthlr. zugewiesen.¹⁴⁾ Was aber für Händel von grösster Bedeutung war, das war die Nothwendigkeit, eifrig für neue Kirchenmusik sorgen zu müssen. Cantaten und Motetten, Psalmen und Choräle mussten für alle Feste des Jahres stets neu geschaffen werden. So wurde Händel zu einer regen schöpferischen Thätigkeit geradezu gezwungen. Ein weiterer Vorthail war der, dass er seine Werke auch zu hören bekam, da ihm auch die Leitung der Gesänge oblag. So konnte er die Klangwirkung praktisch gründlich studiren.

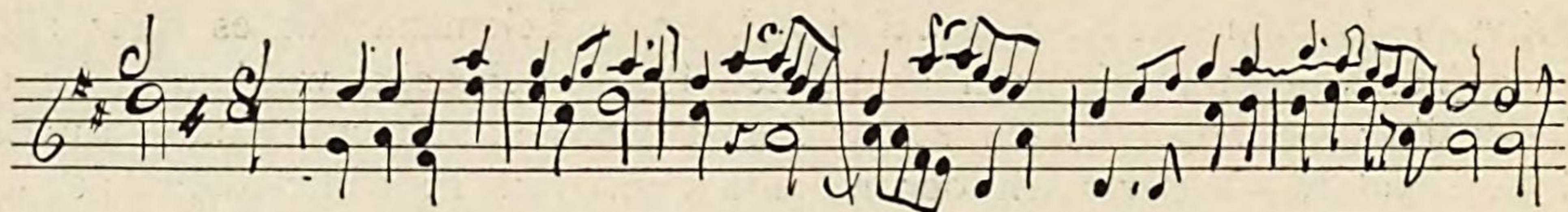
In diese Zeit fällt auch die Bekanntschaft und der Verkehr Händels mit dem vier Jahre älteren Telemann. Diesem war es ähnlich in seiner Jugend ergangen wie Händel. Seine Mutter widersetzte sich mit aller Kraft seinem Wunsche, Musiker zu werden; der Sohn sollte, wie Händel, studiren und einst ein berühmter Rechtsgelehrter werden, die Musik aber gänzlich aufgeben. »Jenes war ohnedies meine Absicht,« so erzählt Telemann in seiner Selbstbiographie,¹⁵⁾ »und zu diesem bequeme ich mich ohne allen Widerspruch mit dem festen Vorsatze, auf einen geheimen Rath los zu studiren: hinterliess auch meine gantze musicalische Haushaltung, und begab mich 1701 nach Leipzig, da ich unterwegs in Halle, durch die Bekanntschaft mit dem damahls schon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel, beynahe wieder Notengifft eingesogen hätte. Allein ich hielt fest, und nahm meine

vorige Gedancken wieder mit auf den Weg.« Telemann hat es trotz aller guten Vorsätze zwar nie zum »geheimen Rath« gebracht, wohl aber ist er als Musiker einer der Besten seiner Zeit geworden. Er war eine gesunde, biedere Natur, welcher auch der nöthige Humor nicht fehlte, dabei neidlos und voll Bewunderung für alles Grosse und Schöne in der Kunst. Auf Händel, den er bereits eine »wichtige« Persönlichkeit nennt, der also auch ausserhalb Halle schon als Künstler bekannt sein musste, hatte Telemann offenbar einen sehr günstigen Eindruck gemacht. Dem ersten Besuche folgten bald weitere auf beiden Seiten, auch Briefe wurden gewechselt, und während Telemann in der strengen Fugencomposition sich an Kuhnau anschloss, stand er in Betreff des »melodischen Satzes« auf einem Standpunkt mit Händel.

Dass Händel in Halle sehr viel componirt haben muss, ist schon erwähnt. Mit absoluter Sicherheit aber lässt sich keines der Werke Händels als in die Hallesche Zeit gehörig nennen. Eine Cantate: »Ach Herr, mich armen Sünder« für Chor, Solostimmen und Begleitung von Violinen, Violen, Oboen, Fagott und Continuo, die in ihrer Anlage ganz die Zachau'sche Schule verräth, möchte Chrysander in diese Zeit setzen.

Der englische Händel-Biograph Burney erzählt¹⁶⁾ von einer kleinen »Sammlung dreistimmiger Sonaten für zwei Oboen und Bass, sechs Stück«, die Händel im zehnten Lebensjahre verfasst habe. Diese habe später der berühmte Flötenspieler des Händel'schen Orchesters, Weidemann, besessen. Als dieser in späterer Zeit Händel die Sonaten einmal zeigte, habe der Meister lachend erwidert: »Ich vermochte damals wie der Teufel zu schreiben, vorzüglich für die Oboe, welche mein Lieblingsinstrument war.« Die Sonaten sind aber so formvollendet und so reif, dass man sie wohl kaum einem zehnjährigen Knaben, und wenn er selbst Händel heisst, zuschreiben möchte.¹⁷⁾ Nur ein Jahr blieb Händel in seiner Organistenstellung. Als der Frühling in's Land zog, da schnürte er sein Bündel, sagte der Juristerei für immer Valet, und fröhlich und thatendurstig enteilte er der düsteren Stadt, in der die Kunst, wenn sie nicht gerade der Kirche diene, keine Stätte mehr hatte. Nach Hamburg zog es ihn hin.





(a. d. O. »Berenice«.)

II.

HÄNDEL IN HAMBURG.

Während ganz Deutschland von der Kriegsfurie zerfleischt wurde, 30 Jahre lang, war Hamburg nicht nur von Kriegsleiden fast ganz verschont geblieben, es zog sogar einen Vorthail aus der Noth des Landes insofern, als viele wohlhabende Leute ihr Hab und Gut hinter die festen Wälle Hamburgs retteten. Das erzeugte nicht nur eine Zunahme an Einwohnern, sondern es brachte vor Allem Geld und Vermögen in die Stadt; dieses wirkte wiederum fördernd auf die Ausbreitung des Handels. Der Wohlstand hob sich noch ganz bedeutend, als in Folge der niederländischen Wirren Antwerpen seine Bedeutung als internationaler Zwischenmarkt verlor. Was Antwerpen aufgeben musste, kam Hamburg zu Gute; von da ab übernahm es die Führung im europäischen Weltverkehr. Viele reiche Holländer waren ebenfalls nach Hamburg ausgewandert und halfen getreulich mit, der Stadt diese Stellung zu befestigen. So machte sich also schon innerhalb der Bevölkerung neben dem eingeborenen Hamburger ein fremdes Element geltend und wirkte verjüngend. Der grossartige Weltverkehr zog ferner eine Menge Fremder aus allen Weltgegenden in die Stadt. Der reiche Hamburger hinwiederum hielt darauf, dass auch seine Söhne die Welt sehen sollten; und so finden wir denn auch junge Hamburger in fast allen Ländern. Reisen aber erweitert den Gesichtskreis und lehrt alles Kleinliche meiden. Und das muss man sagen, das Hamburger Leben hat stets einen grossen Zug gehabt. Dabei verlangte man, dass der gebildete Jüngling in allen möglichen Künsten, im Tanzen, Fechten, Voltigiren und Reiten beschlagen sei; auch fremde Sprachen, vor Allem Französisch, gehörten zum guten Ton, und nicht minder auch die Musik.¹⁸⁾ Der stets wachsende Wohlstand bringt aber das Bedürfniss nach einem entsprechenden Luxus auch im öffentlichen Leben von selbst mit sich. Auf Reisen hatten die jungen Herren Manches gesehen, was sich zu Hause nachahmen liess; für manches Schöne, besonders in der Kunst, bekamen sie erst in der Fremde ein Auge. Was Wunder, wenn ihnen dann zu Hause Vieles, was ihnen früher genügte, jetzt als unschön erschien. So hatte man auch die Genüsse des Theaters, die von

vagabondirenden Comödianten in Privathäusern, Buden u. s. w. besonders während des Jahrmarkts abgehalten wurden, satt bekommen; man sehnte sich nach etwas Besserem. Venedig hatte schon seit 40 Jahren ein eigenes Schauspielhaus, warum sollte das mächtige Hamburg, das deutsche Venedig, zurückstehen?

Im Jahre 1677 trat eine Gesellschaft begüterter Leute zusammen, bei welcher auch auswärtige vornehme Herren, namentlich der Herzog von Holstein, interessirt waren, an deren Spitze der Licentiat Gerh. Schott stand. Diese Gesellschaft liess ein eigenes Schauspielhaus zur Aufführung von Opern am Gosemarkt erbauen. Am 2. Januar 1678 wurde es mit der Oper »Der geschaffene, der gefallene und wieder aufgerichtete Mensch«, von Theil, eröffnet. Die Ausstattung des Hauses war eine überaus prächtige und reiche. »Alle Diejenigen,« sagt ein Zeitgenosse,¹⁹⁾ »die dieses Opernhaus, dessen Grösse, Decorationen, Musik und gute Anstalten sehen und hören, müssen gestehen, dass seines Gleichen wenig in Deutschland in einer Stadt zu finden sein werde. Ich selbst muss bekennen, dass ich bei meinem Dasein den Tempel Salomonis und die Stiftshütte, welche der selige Herr Lic. Schott zur Aufführung der Oper »Die Zerstörung der Stadt Jerusalem« mit grossen Kosten und unsäglicher Mühe hatte verfertigen lassen, gesehen, auch wegen der herrlichen und accuraten Baukunst und in Acht genommenen Symmetrie mich nicht genugsam habe verwundern, noch weniger habe satt sehen können.« Anfangs waren es meist biblische Stoffe, welche zur Aufführung kamen. Diese sind durchsetzt von Allegorien und Moralitäten, auch Possen werden eingeflochten. Die Hauptsache ist die Pracht der Ausstattung und neben der Musik besonders der Tanz. So tanzen in der Oper »Die Geburt Christi« die Winde, die Furien, die Kameeltreiber, die Bauern, welche in Bethlehem die Steuer entrichten. In der im Jahre 1680 aufgeführten Oper »Esther« treten 9 allegorische Personen auf, die Schönheit, die Tugend, die Ungestalt, ein Engel, die Höflichkeit, die Unruhe, die Demuth, der Hochmuth, der Fall. Die Unruhe kommt mit Cimbeln in das Schlafzimmer des Ahasverus geflogen und singt folgende Verse, die uns zugleich einen Begriff von der Art der Poesie dieser Opern geben:

»Ich bin ein schädlich Uebel
Und auch ein nützlich Werk:
So gleich' ich einer Zwiebel,
Die schwächt und giebt auch Stärk'.«²⁰⁾

Ja, ungelenk und unbeholfen war diese Poesie, dabei durchsetzt von derben Scherzen und Possen, aber Eines besass sie doch, was sie uns bedeutsam erscheinen lässt, das ist der volksthümlich deutsche Zug, der diese Werke durchzieht. Wir waren auf dem Wege, eine echt deutsche Oper zu erhalten, wir hätten das Ziel auch vielleicht damals schon erreicht, wenn nicht der wälsche Einfluss sich so bald und so intensiv hätte geltend machen können.

Lange behielten die geistlichen Opern die Oberhand, wurden aber doch allmählich durch weltliche Stoffe mehr und mehr verdrängt, so dass bereits 1692 die letzte stattfand. Was nun die Musik anbelangt, so haben hier die Italiener den grössten Einfluss auf ihre Gestaltung gehabt, denn von Italien aus war der neue dramatische Stil, der *Stilo recitativo*,²¹⁾ vor kaum 100

Jahren in alle Welt gegangen. Frankreich hat ihn eher erfasst als Deutschland, und so kam es, dass nicht nur von Italien, sondern auch von Frankreich her, besonders durch Lully die deutsche Musik Anregung erhielt. Dass dem so ist, ersehen wir schon daraus, dass unter den in Hamburg bis 1704 aufgeführten Opern auch zwei von Lully erscheinen.

Man darf sich nun diese Opern nicht in dem Sinne dramatisch vorstellen, wie wir heute dieses Wort verstehen. Uns würde die lange Reihe von Recitativen und endlosen Arien fast als das Gegentheil erscheinen. Wie behäbig und gemüthlich klingt nicht schon die Definition, die ein Zeitgenosse (Elmenhorst) damals von der Oper giebt: »Sie ist ein Singspiel, auf dem Schauplatz vorgestellet, mit ehrbaren Zurüstungen und anständigen Sitten, zu geziemender Ergötzlichkeit der Gemüther, Ausübung der Poesie und Fortsetzung der Musik.« — »Singspiele, die in gewissem Ton und Abmessung des Tactes gesungen werden, nebenst anmuthiger Erklung des Fundaments und Grundstimme eines Spinettes (Clavier), Bassviolen, Bandoren u. dergl., dabei denn, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violinen zuweilen ein wenig sich hören lassen.« — Der Gesang mag auch in der Regel nicht gerade zum Besten geklungen haben. Berufssänger gab es nicht. Als Darsteller und Sänger wirkten meist Studenten, die sich damit einen Nebenverdienst schufen, und Handwerker. Die Frauenrollen wurden Anfangs stets von Männern dargestellt.

Besser stand es mit den Musikern. Hamburg beherbergte damals eine ganze Reihe der hervorragendsten Künstler auf allen Instrumenten. Unter der Leitung des Cantors Bernhard, des Nachfolgers von Heinrich Schütz, hatten sich sogar die Musiker zu einer Gesellschaft, dem »Collegium musicum« verbunden. In keiner Stadt war aber auch der Künstler so geehrt und geachtet, wie gerade in Hamburg; hier haftete ihm nichts mehr an von dem Makel der fahrenden Gesellen der alten Zeit, hier schreitet er stolz, jedem Bürger gleichberechtigt einher und heimst Ruhm und Ehren nicht minder ein, als Gut und Geld.

Die Oper hatte ruhig fortgeblüht bis zu Ende 1684. Sie hatte aber mit einem Feinde nicht gerechnet, der pietistischen Geistlichkeit. Diese eiferte in Predigt und Schritt gegen die »Opera diabolica«, und es kam endlich so weit, dass der ehrenwerthe Herr Pfarrer Joh. Winckler in sein Protocollum eintragen konnte: »Erlangte durch Gottes Gnade so viel, dass den 29.—30. Juli in conventu civium die Opern wieder inhibiret und abgestellet worden. Deo sit laus pro ista victoria verbi.«²²⁾ Doch im folgenden Jahre begannen die Freunde der Oper einen Gegenfeldzug und setzten es durch, dass das Theater wieder geöffnet werden durfte. Nun beginnt eine neue Blüthezeit; unter den Textdichtern tritt Postel am häufigsten auf, als Componist zunächst Förtsch und dann Conradi. Ihre Glanzzeit aber erlebte die Oper unter Reinhard Keiser. Geboren war er 1673 in der Nähe Leipzigs. Bereits als sehr junger Mensch kam er nach Hamburg. Viel gelernt hatte er nicht, aber was sich nicht lernen lässt, das besass er, die schöne Melodie, die wie ein frischer Quell aus dem Herzen strömt, unbesonnen und unbekümmert, wohin sie der Weg führen wird. Wo aber der Quell rieselt, da erblühen aus Wüsteneien liebliche Auen voller Blumenduft. Nach Winternacht war der Lenz erwacht. Wie seine Melodien, so sorglos und heiter war auch des Meisters Dasein. Ohne sich zu besinnen, nahm er das Leben, wie es sich ihm gab. Hatte er

Geld, so ging's hoch her; hatte er keines, nun, so kümmerte ihn das auch nicht, wusste er doch, dass es sicher bald wieder anders kommen würde. Eine durch und durch gutmüthige, sogar naive Natur, war er leichtsinnig, verliebt und verschuldet. Das machte aber alles nichts. Er war der Mann des Tages, seine Melodien waren in aller Munde, er hatte die Volksseele zum Erklingen gebracht, und das Volk liebte seinen Helden abgöttisch.

Als Händel im Jahre 1703 nach Hamburg kam, waren diese Glanzzeiten der Oper allerdings bereits im Sinken, aber lernen konnte Händel hier immer noch genug. Die erste Bekanntschaft, die er in Hamburg machte, war mit Johann Mattheson, der etwa vier Jahre älter als er und ein Universalgenie war. An der Bühne war er Tenorist und zugleich Cembalist, auch die Orgel verstand er zu schlagen und setzte einfache und doppelte Fugen. Am meisten aber hat er wohl als Schriftsteller geleistet. Was er da alles geschrieben, das lässt sich kaum aufzählen. Dabei ist er von einer seltenen Eitelkeit besessen, redselig, oft hinterlistig, boshaft und kleinlich, wenn er Jemand etwas anhaben will, und doch kann man ihm nicht eigentlich gram sein. Denn andererseits ist er wieder von einer wirklich ehrlich gemeinten Gefälligkeit und Geschäftigkeit, gilt es, Gutes zu thun. Wohl mochte wieder etwas Eitelkeit dabei sein, als er die Bekanntschaft mit Händel schloss, dessen Ruf ja schon anfang, sich zu verbreiten. Und die Art, wie der bewegliche Mattheson den Protector dieser Kraftnatur gegenüber spielt, hat geradezu etwas Komisches. Aber nichtsdestoweniger, er hat doch damals Händel ehrliche Freundschaft erwiesen, ihn in sein väterliches Haus eingeführt und Privatstunden verschafft, was ihm als einem der gesuchtesten Lehrer allerdings leicht fiel; auch sonst hat er sich bemüht, seinem Freunde in Hamburg behilflich zu sein. Wir aber dürfen ihm besonders danken; denn gerade seine Schriften bieten uns nicht nur über Händel, sondern überhaupt über diese Zeit eine reiche Fundgrube von Thatsachen. So zeigt uns z. B. die kurze Bemerkung, die Mattheson über Händel macht, dieser habe, als er in Hamburg ankam, »sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten, ohne rechtes Geschicke, obwohl sie eine vollkommene Harmonie hatten«, componirt, dass Händel damals noch ganz in der Art seines Lehrers Zachau geschrieben. Auch die Bemerkung: »Er war stark auf der Orgel: stärker als Kuhnau, in Fugen und Contrapuncten, absonderlich ex tempore; aber er wusste sehr wenig von der Melodie«, ist zutreffend und bezeichnend. »Bald aber wurde er durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt«, heisst es weiter. Es ist in der That wunderbar zu sehen, wie schnell sich Händel die Vorzüge der Oper angeeignet. Die bereits 1704 geschriebene erste Oper »Almira« wird uns den Beweis dafür erbringen. Musikalisch überragt sie thurmhoch alle Werke, die bisher über die Hamburger Bühne gegangen waren.

Da es Händel, als er nach Hamburg ging, besonders um die Erlernung des dramatischen Stils zu thun war, suchte er in möglichst nahe Beziehung zur Bühne zu kommen und trat deshalb als zweiter Geiger in die Capelle ein. Als er ankam, hatte jedoch die Oper noch nicht begonnen, Händel konnte dadurch über seine Zeit frei verfügen und sich auch, wo es ihm passte, der Führung Mattheson's überlassen. Seine Stimmung muss damals, als er den Schulstaub in Halle von den Füßen geschüttelt hatte, die beste gewesen sein. So zogen die Beiden eines Tages zusammen nach Lübeck,

wo eine Organistenstelle zu besetzen war. Man suchte einen Nachfolger für den berühmten Organisten Dietrich Buxtehude, der aber noch lebte. Alle Orgeln musste Händel »bespielen«, die Claviere waren Matthesons Sache. Auch dem alten Orgelmeister hörten sie »mit Andacht« zu. Die Stelle wäre unserem Händel wohl sicher gewesen; aber selbst, wenn er sehr darauf gerechnet hätte, was indessen bei seinem Hinneigen zur dramatischen Musik kaum der Fall war, es war eine Bedingung mit der Stelle verknüpft, die unserm Helden die Lust daran völlig verdarb. Wer die Stelle nämlich erhielt, der musste die Jungfer Buxtehude zugleich als Frau in Kauf nehmen. Dazu hatte Händel nicht die geringste Lust, und so zogen sie schleunigst zurück nach Hamburg.

Vielleicht durch seine Beziehung zur Oper oder auch durch seinen Freund lernte Händel bald darauf den durch seine Singspieltexte berühmten Christian Postel kennen. Dieser wollte aber von der Oper nichts mehr wissen, er hatte sich ganz dem ernsten Epos zugewandt. In Händel, der ihm wohl noch nicht so stark durch die leichtsinnige Muse der Oper beeinflusst zu sein schien, mochte er glauben, den Mann gefunden zu haben, der zu seinen ernsten Dichtungen eine entsprechend erhabene Musik schreiben könnte. Ihm vertraute er daher seine neue Dichtung: »Passion nach dem Evangelisten Johannes« an. Händel ging eifrig an die Composition des Textes, und man sieht es dem Werke an, dass es mit jugendlicher Begeisterung geschrieben ist. Es ist schwer, für die Beurtheilung dieses Werkes die richtige Werthschätzung zu finden; stets liegt die Gefahr nahe, die Anschauungen einer späteren Zeit bereits in diese zu übertragen. Was man später scharf tadeln würde, die Unbeholfenheit der Diction, die unserem Geschmacke geradezu entgegengesetzte Art der Behandlung von Stellen, wie: »Es ist vollbracht« mit ihren steifen Coloraturen, fielen damals sicherlich nicht unangenehm auf, denn dieser Stil war in Deutschland noch überall anzutreffen. Dass Händel mit einem Schlage seine ganze frühere Art vergessen haben sollte, ist unmöglich; ebenso augenscheinlich ist es aber, dass er durch die Oper sehr viel gelernt hat, vor Allem das Streben nach einfachem wahren Ausdruck der Cantilene nach Art der Italiener. Das Duett: »Schauet, mein Jesus ist Rosen zu gleichen« ist in dieser Beziehung musterhaft und in seiner Einfachheit von tiefster Empfindung und höchster Vollendung. Auch das Duett für zwei Tenöre: »Welche sind des Heilands Erben?« zeichnet sich nicht minder durch warmen Ausdruck, als auch durch die Schönheit der melodischen Linien aus. Im Duett hatte Händel allerdings ein vorzügliches Vorbild in Steffani, und diese beiden Stücke lassen deutlich erkennen, dass er ihn mit grösstem Nutzen nicht nur studirt und nachgeahmt, sondern in einer Beziehung in dem erstgenannten Duett noch übertroffen hat, durch die unendliche Tiefe der Erfindung. Aber auch unter den Einzelgesängen finden sich Stellen von wundersamer Schönheit und tiefster Empfindung, wie die Stelle: »Weib, siehe Deinen Sohn«. Von strotzender Kraft trotz aller Holprigkeit der Coloratur ist die Arie: »Erschüttre mit Krachen«. Die Begleitung der Sologesänge ist meist eine sehr einfache. In vielen Stücken begleiten neben dem Cembalo nur Violoncelli und Bässe. Treten die Geigen dazu, so füllen sie meist nur die Pausen und Ruhepunkte der Solostimme aus, schweigen aber während des Gesanges. Die wunderbare Kunst Händel's, der Singstimme auch in der Begleitung einen Instrumentalgefährten von selbständiger

charakteristischer Art zu geben und Beide nebeneinander herzuführen und zugleich aufs Innigste mit einander zu verweben, zeigt sich erst in kleinen Ansätzen, ebenso wie der Sinn für eigenartige Klangfarben noch wenig sichtbar wird. Der Chor vertritt, ausgenommen im Schlusschor, das Volk der Juden, greift also dramatisch in die Handlung ein. Gerade diese kurzen Chorsätze zeigen meist eine dramatische Schlagfertigkeit, die in vieler Beziehung seine unübertroffene Meisterschaft nach dieser Richtung, wie sie seine Werke der späteren Zeit kennzeichnet, bereits offenbart. Da ist fast nirgends ein Herumtappen und Suchen nach dem richtigen Ausdruck; mit wenigen Strichen malt er die Scene so scharf und sicher, wie es nur der kann, der die Technik seiner Kunst absolut beherrscht. Aber gewiss, diese Passion ist ein Jugendwerk, dessen Schwächen nicht zu leugnen. Vor Allem fehlt ihr die Stil-Einheit, sie steht auf der Wegscheide zweier Perioden. Ueberall fühlt man das Bestreben, sich von der alten Schule frei zu machen; doch gelingt es nicht immer und führt oft zu Härten und Ungelenkigkeiten. Der frische Wagemuth der Jugend aber, der ihn überall leitet und ihn besonders in harmonischer Beziehung bereits zu kühnen Combinationen führt, z. B.



der Wille und die Kraft, etwas Besonderes zu leisten, leuchten bereits aus jeder Note heraus und lassen es fühlen, dass hier ein junger Adler den Flug zur Sonne beginnt.

An der Oper hatte Händel längst die zweite Geige bei Seite gelegt und statt ihrer die ungleich wichtigere Stelle des Begleiters am Clavier übernommen. Keiser, der das Theater selbst in Pacht hatte, kümmerte sich wenig mehr um die Kunst; seit Jahren hatte er keine Oper mehr geschrieben, sondern seine Zeit in Wohlleben und Liederlichkeit vergeudet. Was lag ihm daran, dass die Oper von Tag zu Tag mehr zurückging! Eines Tages übergab ihm der Pfarrer und Dichter Friedr. Christ. Feustking einen Operntext, Almira, der einem gleichnamigen italienischen Libretto nachgebildet war. Keiser schien sich aufrufen zu wollen und begann mit der Composition. Aber kaum angefangen, war ihm die Arbeit schon wieder leid; er liess sie liegen und trat den Text versuchsweise dem jungen Händel ab. Von einem Anfänger, der noch keine Oper geschrieben, glaubte er am wenigsten eine gefährliche Nebenbuhlerschaft erwarten zu müssen. Händel griff zu und ging sofort mit Eifer an die Composition der Oper, seines dramatischen Erstlingswerkes. Sobald eine Scene fertig war, zeigte er sie Mattheson, und nun wurde sie durchgesprochen, kritisirt, vielleicht auch geändert, wenn es nothwendig war. Mattheson hatte die langjährige Praxis der Bühne vor Händel voraus und konnte ihm sicher manchen praktischen Rath über Oekonomie und Bühnenwirksamkeit geben. Dieses fast freundschaftliche Verhältniss der Beiden wurde aber durch ein Ereigniss plötzlich grausam gestört. Auf dem Repertoire stand gerade eine Oper »Cleopatra« von Mattheson. Bei seiner Eitelkeit und Sucht, nach allen Seiten zu glänzen, war es Mattheson nicht genug, dass er in seinem Werke den Antonius selbst sang, vielmehr, wenn dieser etwa eine halbe Stunde vor Schluss der Oper

gestorben war, erschien er plötzlich im Orchester, nahm die Stelle am Flügel ein und dirigierte von dort den Rest der Oper, um auch nach dieser Seite hin Bewunderung zu ernten. Zweimal hatte Händel, wenn er sich auch über die Geschmacklosigkeit und Eitelkeit seines Vertrauten weidlich geärgert, ihm den Gefallen gethan und ihm den Platz am Klavier eingeräumt. Bei der folgenden Vorstellung jedoch wurde Händel, der auch sonst gerechten Grund hatte, auf Mattheson nicht gerade aufs Beste gestimmt zu sein, die Sache zu toll. Als der »verstorbene Antonius« wieder im Orchester »lebendig« wurde, blieb Händel ruhig am Flügel sitzen. Mattheson war ausser sich, konnte aber vor allem Publicum nichts dagegen thun. So stand er denn neben dem Flügel als Zielscheibe des Spottes, der seiner Eitelkeit von allen Seiten gezollt wurde. Nun ist die Oper zu Ende. Beide verlassen zusammen das Theater. Mattheson ist aufs Aeusserste gereizt und giebt Händel eine Ohrfeige als Herausforderung zum Zweikampf. Das war unserem Händel doch zu viel. Schnell fahren die Degen aus der Scheide, und auf dem Gänsemarkt, vor allem Volk, wird das Duell ausgefochten. Mattheson erzählt, dass ein von ihm geführter Stoss glücklicherweise von einem Metallknopfe an Händels Rock abprallte, und so grösseres Unglück verhütet worden sei. Händel machte der Sache dadurch ein Ende, dass er seinem Gegner die Klinge entzwei schlug. Die Versöhnung folgte dem Streite auf dem Fusse, Tags darauf sehen wir sie Beide zusammen zur Probe der Almira gehen, in der Mattheson die Haupt-Tenorpartie sang. Obgleich Almira fertig war, konnte die Aufführung der Adventzeit wegen, in der nicht gespielt werden durfte, vor Weihnachten nicht stattfinden. Alles wartete gespannt auf das Werk. Händel war durch sein vornehmes und biederer Wesen, seine tadellose Aufführung, die im gewaltigen Gegensatze zu der Keisers und Genossen stand, geschätzt und beliebt; über die Oper verlautete gerüchtweise, sie enthalte wunderbare Schönheiten. Dazu kam nun noch der Vorfall im Theater und das Duell auf dem Gänsemarkt, bei welchen die öffentliche Meinung ganz auf Seiten Händels stand, was nicht wenig dazu beitrug, das ihm von allen Seiten bereits zugewandte Interesse noch zu vergrössern. Endlich am 8. Januar sollte die Oper zum ersten Male in Scene gehen. Das Haus ist dicht gefüllt. Händel erscheint und nimmt seinen Platz am Cembalo ein. Jetzt beginnt die Ouverture. Breit und mächtig, drängend und zur Höhe strebend hebt sie an, um dann im zweiten Theil in energischeren synkopirten Rhythmen ein Bild von leidenschaftlicher Gluth zu schaffen. Was waren dagegen die kleinen, niedlichen Opern-Intraden Keisers! Nun erwartet man als Eingang einen Chor, aber der Componist beginnt mit einem meisterhaft behandelten Recitativ. Dann folgt Nummer auf Nummer, ein Lied schöner und prächtiger als das andere. Das Stück stellt eine Liebeskomödie dar, in der drei Paare gegen alle möglichen und unmöglichen Zufälle und Schicksale, die ihrer Liebe sich in den Weg drängen, ankämpfen und sie natürlich schliesslich auch besiegen. Nun hatte ja wohl Keiser schon darauf geachtet, die Worte der Rede scharf zu erfassen und sinngemäss zu declamiren, vielleicht besser als es Händel hier gelungen, aber eines war ihm und allen seinen Genossen fremd geblieben. Sie haben niemals daran gedacht, dass es im Drama ebenso wichtig, ja fast noch wichtiger ist, die handelnden Personen auch musikalisch zu charakterisiren. Das aber tritt uns hier zuerst, wenn auch noch in Anfängen,

entgegen. Wenn Almira, die Königin, ihre leidenschaftliche Arie »vedrai, s'a tuo dispetto«²³⁾ singt, da fühlt man aus der Musik heraus, dass man es mit einer Königin zu thun hat. Nicht minder heben sich die Stücke Fernando's, Almira's Geliebten, hervor und geben ein Bild seines vornehmen und edlen, stets weichen und gemüthvollen und doch wieder männlich stolzen Charakters. Seine erste Arie »Liebliche Wälder«, eine entzückend einfache Melodie, ist zugleich in der Klangfarbe (Streichquartett und Flöten) äusserst fein der Stimmung angepasst. Eine andere (Ob dein Mund wie Plutons Rachen) zeigt uns Händel als Meister im Instrumentiren. Hier treffen wir schon die reizende Gegenüberstellung von Holzbläsern (Oboen und Fagotte) und Streichern, durch die Händel später in seinen Meisterwerken so prächtige Effecte erzielt; — ich erinnere nur an die grosse Arie des Herakles in C-dur.

Während das Ohr sich den immer reicher hervorquellenden Tönen hingiebt, ist für das Auge nicht minder gesorgt. Wo es nur angeht, sind prächtige Aufzüge mit Musik auf der Bühne, Tänze und Ballets eingefügt, jeden Augenblick wechselt die Scene und lässt neue Bilder erscheinen. Was Wunder, dass beim Fallen des Vorhanges Alles Händel zjubelt; er hat den ersten grossen Erfolg errungen. Wiederholung auf Wiederholung folgte. Almira war das Tagesgespräch und Händel mit einem Schlage ein berühmter Mann.

Ich habe hier nur auf das Schöne und Hervorragende der Oper hingewiesen; dass dieses Erstlingswerk anderseits auch grosse Schwächen nach jeder Richtung hat, geradeso gut wie die Passion, ist natürlich, kann aber dem Genie Händels keinen Abbruch thun; denn diese Schwächen entspringen nicht dem Unvermögen des Componisten, sondern sind Folgen äusserer Verhältnisse, der Zeitrichtung und des Zeitgeschmacks. —

Durch den Erfolg der Almira angeregt, begann Händel sofort die Composition einer neuen Oper, des »Nero«. Das Werk gelangte am 25. Februar 1705 zur Aufführung und erntete wieder grossen Beifall. Wie die Musik beschaffen war, lässt sich nicht sagen, da die Partitur verlorengegangen. —

Händel fühlte sich aber trotz aller Erfolge nicht mehr wohl an der Hamburger Bühne. Der Neid Keiser's, die vielen hässlichen und gemeinen Intriguen, die an der Bühne nun herrschten, widerten seinen geraden, vornehmen Sinn an. Kurz entschlossen sagte er eines Tages dem Theater Valet und lebte seit Ostern 1705 nur von seinen Privatstunden, deren er nicht wenige zu geben hatte.

Händel hätte nun behaglich, ruhig und sorgenfrei in Hamburg leben können, an Ehre und Ruhm würde es ihm dort nicht gefehlt haben; und wer weiss, wenn er gewollt hätte, er hätte es sicher, wie Mattheson, noch zum Legationssecretär oder sogar zum Senator gebracht. Wie kann man nur, so wird Mattheson, der »Freund«, sicher oft gefragt haben, eine solche Zukunft einfach aufgeben und aufs Ungewisse hin fortziehen! Dass sich dieser Händel auch nie seinem Protectorate fügen wollte! — Händel aber wusste sehr genau, weshalb es ihn drängte, möglichst bald von Hamburg fortzukommen. Er fühlte es: um seine Kraft ganz ausnützen zu können, bedurfte er einer Schulung, die ihm Deutschland nicht bieten konnte.

Seine Kunst hatte noch viele scharfe Kanten und Ecken. Die Schönheit war unter der steifen Kleidertracht, die sie umhüllte, nur zu ahnen. Wollte er sie ganz sein eigen nennen, so musste sie erst diese Hülle von sich werfen, musste vor ihm stehen in ihrer ganzen Wahrheit und Natürlichkeit. Das war aber nur in Italien möglich. Eine mächtige Sehnsucht nach diesem Wunderlande der Kunst ergriff ihn und wurde noch gesteigert durch die anregenden Erzählungen eines begeisterten Musikfreundes, des Prinzen Gasto de' Medici, des jüngsten Sohnes des Grossherzogs von Toskana, der für Händel, nachdem er Almira gehört hatte, schwärmte.²⁴⁾ —

An der Hamburger Bühne waren unterdessen merkwürdige Dinge eingetreten. Keiser hatte wieder einmal so viele Schulden, und die allgemeine Stimmung war so gegen ihn, dass er sich nicht zu helfen wusste und kurzer Hand durchbrannte. Der neue Theaterdirector, der die Bühne mit Anfang des Jahres 1707 übernehmen sollte, bedurfte einer zugkräftigen Novität. An Keiser konnte er aus leicht erklärlichen Gründen nicht denken; er wandte sich daher an Händel mit der Bitte um eine Oper. Händel nahm den Auftrag an und schrieb die Oper »Florindo und Daphne«. Die Partitur ist ebenfalls verloren gegangen. Als das Werk aufgeführt wurde und wenig Beifall fand, war Händel längst in Italien.





III.

HÄNDEL IN ITALIEN.

Wie Deutschland, so hat auch Italien seine Reformation gehabt. Diese aber war nicht einem christlich-religiösen Sehnen entsprungen, wie die deutsche, nicht dem Drang nach Vertiefung des religiösen Sinnes, vielmehr war es hier ein Sehnen in entgegengesetzter Richtung, nach einem rein weltlichen Ideal der Schönheit. Jener strengen, weltabgewandten, transcendentalen Schönheitsidee, wie sie das eigentliche Mittelalter besonders in der Kunst der Gothik zum Ausdruck gebracht hatte, war man überdrüssig geworden; man suchte ein fassbares lebendiges Ideal an Stelle des symbolischen, ein Ideal, welches fähig war, das ganze Leben zu durchdringen und so gewissermaassen die Welt zum Himmel zu machen. Und da die Zeit erfüllet war, da tauchte es langsam empor, wie ein Märchen von wunderbarer Pracht: die schönheitstrunkene Welt des classischen Alterthums. Wie ein Jungbrunnen erschien diese Zauberwelt, in der Zeit und Menschen nur unterzutauchen brauchten, um wiedergeboren zu werden und neuverjüngt empor zu steigen. —

Diese Bewegung der Wiedergeburt, der Renaissance, stützt sich aber nicht nur auf die Neubelebung antiken Geistes. Sie wäre unmöglich gewesen, wenn ihr nicht eine Emancipation des Individuums vorausgegangen wäre, ein Hinstreben der nationalen Kräfte auf eine individualistische Cultur überhaupt.²⁵⁾ So nur war es möglich, dass der antike Geist von Neuem lebendig werden konnte, befruchtet von Italiens Volksseele. Es war eine Verbindung, wie sie später Goethe uns durch die Vermählung von Faust und Helena so herrlich schildert; dem Euphorion, dem Sprössling dieser Verbindung, gleicht die Zeit der italienischen Renaissance. In Florenz hatte das neue dionysische Zeitalter seinen Anfang genommen; gleich der hellleuchtenden Sonne war es emporgestiegen, in Florenz, unter der schützenden Hand der Medicäer, hat es seine grössten Triumphe gefeiert, hier ist es, Euphorion gleich, herabgestürzt und versunken. In Florenz war es, wo am Hofe kunstsinniger Fürsten der göttliche Dante, der sinnige Petrarca und der

liebenswürdige Boccaccio unsterbliche Werke schufen, hier weilte der gewaltige Michel Angelo, hier der poetische Leonardo da Vinci und der schwärmerische Carlo Dolci. Hier war es auch, wo Galileo Galilei den von ihm 1610 entdeckten Jupitertrabanten den Namen der Medicäischen Sterne verlieh. In Florenz endlich erfanden Graf Bardi und Vincentio Galilei jenen neuen musikalischen Stil, den sie *Stilo recitativo* oder *Stilo rappresentativo* nannten, und der die Grundbedingung wurde für die sich aus ihm entwickelnden Oper. »Wie man Seelenbewegungen richtig und wahr (in der Musik) ausspricht«, so schrieb Galilei 1581,²⁶⁾ »können sie (die



Jugendbild Händels von Thornhill.
(Fitzwilliam Museum, Cambridge).

Musiker) in der ersten besten Tragödie oder Comödie, welche von Schauspielern dargestellt wird, lernen. Sie sollen da auf die Betonung des Einzelnen achten, wie die Stimme hoch oder tief, die Rede langsam oder schnell ist, wie die Worte accentuirt werden, — sie sollen Acht geben, wie der Fürst mit den Vasallen oder mit den ihn Anflehenden, wie der Zornige wie der Eilfertige, wie die Matrone, wie das Mädchen redet, wie der einfältige Knabe spricht, wie der Klägende, der Schreier, der Furchtsame, der Lustige u. s. w. Hat doch selbst das Thier seine Stimme, um auszudrücken, ob ihm wohl oder wehe ist!« —

Also Wahrheit des mu-

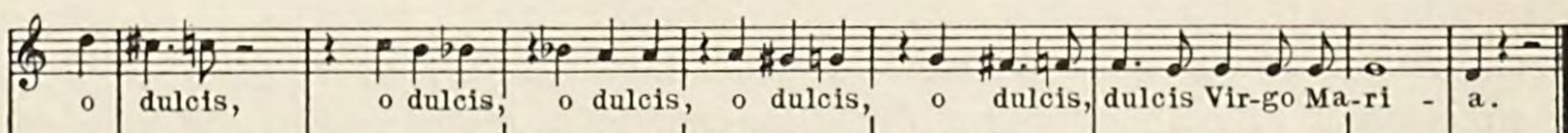
sikalischen Ausdrucks in Wort und Gedanken werden zum obersten Gesetze erhoben, gerade wie es ehemals der Gregorianische Gesang verlangt hatte, wie es später Gluck und vor Allem in unserer Zeit Richard Wagner von Neuem als Lebensbedingung für das Drama aufstellten.²⁷⁾ Ob Galilei damals wohl ahnte, dass er die Zauberformel aussprach für die Erlösung der Musik aus den Banden des Objectivismus?²⁸⁾ —

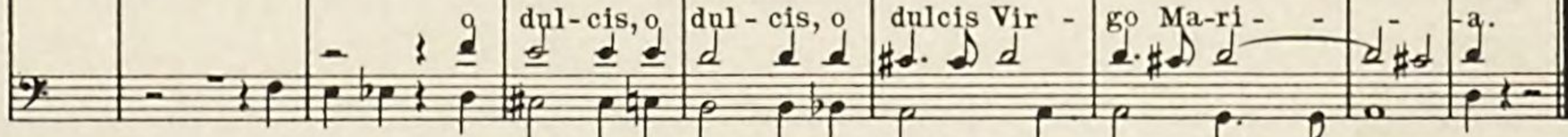
Caccini war der Erste, welcher diese Grundsätze in die Praxis übersetzte, indem er nach der »neuen Art« einstimmige Madrigale mit Begleitung componirte. »Einstimmige«, denn auch in der Musik machte sich bereits die Emancipation des Individuums, die Loslösung des Sängers aus der Allgemeinheit des Chores bemerkbar. Und wieder war es Florenz, wo im Hause des musikliebenden Grafen Corsi die erste Oper im neuen florentinischen Stil, Peri's »Dafne«, ²⁹⁾ zur ersten Aufführung kam.

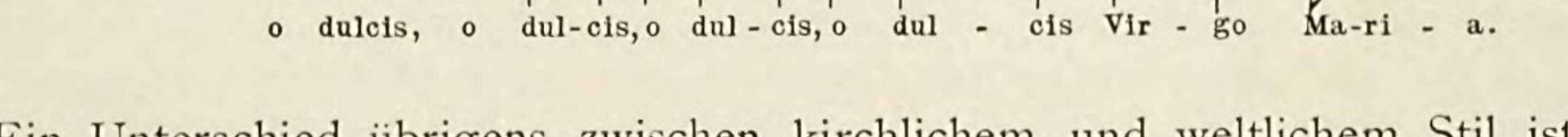
Wenn nun auch der neue Stil von Künstlern des übrigen Italiens weitergebildet wird, wenn er von Venedig aus durch den herrlichen Monteverde durch die Verbindung des Recitativs mit der Cantilene seine schönste Vollendung erfährt, wenn besonders neapolitanische Meister, vor Allem A. Scarlatti, die Oper dadurch, dass sie dieselbe aus dem Banne der bloss sinnfälligen, rohen Aeusserlichkeit befreien, erst eigentlich zum Kunstwerk gemacht haben, so hat Florenz doch stets den Ruhm, als vornehmste Schützerin der Musik zu gelten, treu gewahrt, solange ein Medicäer das Scepter dort geführt.

Und noch eine Kunstgattung hatte der neue »Florentiner« Stil im Gefolge: die Cantate.

Kirche und Haus bemächtigten sich schnell der neuen Errungenschaften, und neben mehrstimmigen Kirchenstücken finden wir bald eine ungeheure Masse von einstimmigen Motetten, Hymnen u. s. w., ebenso in nicht geringerer Zahl weltliche Sachen, Madrigale, Canzonetten für eine oder auch mehrere Solostimmen mit »Begleitung der Orgel oder des Claviers, der Laute oder anderer Instrumente«, wie einer der fleissigsten Componisten auf diesem Gebiete, Radesca da Foggia, auf dem Titel seiner Canzonette e Madrigali bemerkt. In demselben Maasse, wie der neue Stil in der Oper Fortschritte machte, werden auch diese Stücke naturgemäss vollkommener, ja nach einer Seite hin entwickeln sie sich in noch viel freierer Weise. Schon längst waren nämlich Versuche aufgetaucht, neben der Diatonik auch die Chromatik zu verwenden; bereits bei Orlandus Lassus, dem grossen Niederländer, bei Cyprian de Rore u. A. finden sich derartige Versuche, die aber nicht nur unbeholfen, sondern geradezu unschön sind und ebenso klingen. Erst der einfache Apparat, wie er in der neuen Form des melodischen Gesanges mit Begleitung vorlag, ermöglichte auch hier eine neue lebensfähige Inangriffnahme und Verwendung der Chromatik. Dadurch wird aber von selbst Gelegenheit zu reicherer modulatorischer Gestaltung gegeben. Bis zu welchem Grade der Vollkommenheit bereits Anfangs des 17. Jahrhunderts die Anwendung der Chromatik gediehen, ist kaum zu begreifen. Ich kenne ein dreistimmiges Salve Regina mit Begleitung der Orgel von Carlo Filago, »Organista della Serenissima Republica di Venetia in S. Marco«³⁰⁾ welches nicht nur an Schönheit und Wahrheit des Ausdrucks unübertrefflich ist, sondern auch die Chromatik in einer Weise anwendet, wie sie selbst in unserer Zeit kaum geschickter und wirkungsvoller irgendwo sich findet.

Sopran. 

Tenor 

Bass. 

Ein Unterschied übrigens zwischen kirchlichem und weltlichem Stil ist nirgends zu merken. Das hätte für die Kirchenmusik leicht üble Folgen haben können, wenn nicht der ernste und strenge Palestrina-Stil dem Eindringen der neuen, meist allzu weltlich klingenden Gesänge einen wirkungsvollen Damm entgegengesetzt hätte.

Diese Formen nun entwickeln sich weiter und bilden den Uebergang und die Grundlage für eine neue Form, die Cantate, sowohl die kirchliche, die Cantata di chiesa, als auch die weltliche, Cantata di camera, die Kammercantate, als deren erster glänzender Vertreter Carissimi gilt.

Die Kammercantate, mit der wir es hier zu thun haben, unterscheidet sich von den obengenannten Gesängen, den Madrigali etc., durch ihren ausgesprochenen »dramatischen« Charakter. Können wir das Madrigal mit unserem Liede vergleichen, so entspricht die Cantate etwa unserer modernen »dramatischen Scene« für Sologesang und Begleitung. In Hinsicht der Behandlung der Cantilene, der kühnen Modulation, hat die Cantate den früheren Sologesängen gegenüber nicht nur nichts eingebüsst, sie ist fast noch freier geworden. Ihr dramatischer Gehalt setzt sie in nahe Beziehung zur Oper, und Chrysander nennt sie daher ungemein treffend »Skizzen« und »Vorstudien« zu dieser. Das gilt sowohl von der Cantate für eine Singstimme mit Begleitung eines Instruments, als auch für die mit Begleitung des Orchesters, vorzüglich aber von jener Gattung für zwei oder drei Stimmen, der Serenata. Sie ist fast gleichbedeutend mit einer Opernscene, nur dass die einzelnen Stimmen keine Namen der handelnden Personen tragen. Gerade diese letztere Form der Cantate spielt in Händels Schaffen eine grosse Rolle und ist wichtig für das Verständniss vieler seiner späteren grossen Werke. —

In Florenz nun, dort, wo die Wiege der gesammten neuen Kunst gestanden, treffen wir im Januar 1707 unsern jugendlichen Meister. Die Empfehlungen des Prinzen Gasto öffneten ihm den Palast Pitti leicht. Waren auch damals die inneren Verhältnisse sowohl des Hofes, wie des Landes ziemlich morsche, nach Aussen hin war davon nichts zu merken. Ja, je unerfreulicher die Staats- und Familienverhältnisse sich gestalteten, desto grösser wurde der Glanz und Aufwand des Hofes. Der regierende Herzog Cosimo III. schien eine wahre Sucht zu haben, nach Aussen hin zu glänzen. Schon unter seinem Vorgänger, dem populären Herzog Ferdinand, waren die Theaterlustbarkeiten unter den höheren Ständen in Aufnahme gekommen und wurden mit seltener Leidenschaft gepflegt. Das blieb auch unter dem mehr pedantischen und frömmelnden Herzog Cosimo III., dessen Sohn, der Erbprinz Ferdinand, ein solcher Freund des Theaters war, dass der zu intime Verkehr mit den Schauspielern nicht ohne bösen Einfluss auf sein Leben geblieben ist³¹⁾.

Während die Baukunst längst die edlen Formen der Renaissance in die des Barock übergeführt hatte, während die Sculptur sich bereits in jener dicken wulstigen Anlage der Gewandung gefällt, war die Musik, deren Renaissance allerdings fast ein Jahrhundert später begonnen, und besonders die Oper im Höhepunkte ihres Glanzes. — Somit kam Händel gerade zur rechten Zeit in Florenz an. Wie mochte er staunen über die Kunst, die ihm hier entgegentrat! Nicht nur, dass die Werke selbst, welche zur Darstellung auf der Bühne gelangten, in ihrer Art vollkommen und abgerundet waren, hier fand Händel auch eine Gesangkunst, wie er sie so herrlich sich wohl kaum im Traume vorgestellt haben mochte. Anstrengungslos schienen die Töne aus der Kehle des Sängers hervorzuströmen, um mit unendlichem Wohlklang den Raum zu erfüllen; dabei stets edel und schön, mochten sie kosend von der Liebe Lust erzählen oder mit der Rachegeister Schrecken das Herz

des Hörers zerreißen, mochten sie breit dahinströmen, uferlos dem Meere gleich, oder in sprühenden Cascaden voll bunter Farbenpracht herabstürzen. O, welche Zaubermacht liegt doch in solchem Gesange! Das sind keine Töne mehr, es sind lebendige Wesen, welche das Herz bestricken, dass es autjauchzen möchte vor süßer Lust, weinen vor tiefem Schmerz, dass es vor Allem sich begeistert emporschwingen möchte und aufraffen zu grossen und herrlichen Thaten. Und zu grossen Thaten fürwahr haben sie auch unsern Händel angespornt.

Warum war aber diese herrliche Kunst gerade in Italien zu solcher Vollendung gediehen? Das war kein Zufall. Man bedenke nur, wohin das Auge fiel, überall Schönheit der Form und Linien, überall ein Wetteifern im Verkörpern des Ideals der Schönheit in Dichtung und bildenden Künsten. War es da ein Wunder, wenn der Sinn für das Schöne gleich einer Blume sich allmählich von der Knospe zum üppigen Rosenkelche entwickelt hatte; war es ein Wunder, dass man den süssen Duft, der diesem Kelche immer reicher entströmte, die Musik, immer tiefer und voller einathmen und sich an ihm berauschen wollte, wie mit dionysischem Trank? — Aber nicht mühelos ist den Menschen ein solches Geschenk von Götterhand geworden. »Haben die Italiener«, sagt Chrysander mit Recht, »von Palestrina bis Scarlatti in der Kunst des Gesanges mehr erreicht als ihre Nachbarn, so haben sie auch viel mehr gearbeitet.« Der Sänger musste neben dem eigentlichen Gesange weit mehr als heute in musikalischen Dingen bewandert sein, vor Allem in der Technik der Melodiebildung und der Harmonie. Der Componist gab häufig nur die Umrisse einer melodischen Linie an, der Sänger musste sie erst zu dem machen, was sie wirklich sein sollte; der Componist verlangte seine geistige Mitarbeit und liess ihm daher bedeutende Freiheiten betreffs Ausschmückung und Vortrag des Musikstückes.³²⁾ Die Folge davon ist eine gesteigerte Wirkung auf den Zuhörer; denn das Stück wird nicht vom Sänger einfach notengetreu abgelesen, sondern jedesmal gleichsam neugeboren; es klingt, als ob es der Sänger improvisire, in Folge dessen ist die Wirkung eine viel unmittelbarere.

Am Hofe trat Händel zunächst als Claviervirtuose auf und erntete als solcher grossen Beifall. Als bald machte er sich aber auch an die Composition und schrieb eine Reihe Solocantaten, von denen »Lucrezia« am bekanntesten geworden.³³⁾ Es ist natürlich, dass diese Cantaten, mögen sie auch mit Begeisterung geschrieben sein, in Bezug auf die technische Behandlung der Singstimme noch keinen Fortschritt bedeuten können, dafür war Händel erst zu kurze Zeit in Florenz; aber in modulatorischer Hinsicht sind sie von solcher Kühnheit, dass sie Mattheson mehrmals als Muster zur Uebung empfiehlt. Auch eine grössere Composition nahm Händel in Angriff, den Psalm »Dixit Dominus«, der in Rom, wohin sich Händel im März 1707 begab, vollendet wurde.

Sicherlich waren es die ernstesten feierlichen Ceremonien der Charwoche mit ihrer ergreifenden Musik, welche Händel so bald nach Rom zogen.

Schon damals lockte die heilige Feier Tausende nach St. Peter, und wie heute ging ein Schauer der Ergriffenheit durch Aller Herzen, wenn nach jener Todtenstille, die dem stillen Gebete geweiht, plötzlich unsichtbar leise

die einfachen Klänge des Miserere von Allegri durch den weiten Dom schweben, oder bei den ernsten Ceremonien der Demüthigung und der Kreuzanbetung der Chor Palestrinas »Popule meus«, »Mein Volk, was hab' ich dir zu Leid gethan«, anstimmt. Das ist das Zwingende und Bannende bei den feierlichen Handlungen der katholischen Kirche, dass sie als Ganzes erscheinen; ein Factor bedingt den andern, die Ceremonien die Musik und umgekehrt. Was uns heute als das Grundgesetz des musikalischen Drama's erscheint, die Gleichberechtigung von Handlung, Wort und Ton, hier ist es bereits vor Hunderten von Jahren Ereigniss. Die Idee, dass der Gottesdienst, vor Allem die Messe, ein Kunstwerk sein müsse, hat die katholische Kirche bis heute, wo es nur anging, treu befolgt.³⁴⁾ Nun denke man sich diese heiligen Ceremonien in einem Raume, der an erhabener Pracht seines Gleichen nicht hat auf der Welt, im Petersdom, wo aus jedem Steine uns der Geist eines Bramante, eines Michel Angelo anweht! Ob solches auf unsern Händel wohl eingewirkt hat? Sicherlich: Ich bin überzeugt, dass gerade Rom es gewesen, welches in ihm den Sinn für das urgewaltig Erhabene, das Gigantische bei herrlichstem Ebenmaass der Verhältnisse aller einzelnen Glieder, wie es ausser ihm nur noch ein Michel Angelo in gleichem Maasse besessen, geweckt hat. Allerdings hat es noch etliche Jahre gedauert, bis Händel nach dieser Seite hin in ganzer Herrlichkeit dasteht, bis er Domē erbaute, wie sie uns in dem Krönungs-Anthem »Zadock der Priester«, dem Eingangschor zu Debora, im Israel u. s. w. erscheinen. —

Der Sinn für religiöse Musik gewann jetzt, wenn auch nur für eine kurze Zeit, die Oberhand bei ihm. Zunächst wurde der Psalm »Dixit Dominus« vollendet. Ihm liess Händel noch zwei Psalmen in Rom folgen, den 126. »Nisi Dominus« und den 112. »Laudate pueri Dominum«; letzterer trägt das Datum »1707 (d. 8. July) Roma«.

Die Frage liegt nun nahe: Ist in diesen Psalmen bereits ein Einfluss der italienischen Musik bemerkbar? Man darf ruhig mit Nein antworten. Wohl aber spiegelt sich in vielen Theilen eine begeisterte, gehobene Stimmung wieder, wie sie die Folge der neuen Umgebung auf sein Gemüth war. Dessenungeachtet bieten diese Psalmen, wie vorher die Passion, ein grosses Interesse für uns. Sie lassen uns erst den Entwicklungsgang des Meisters verstehen. Einer Reihe der erhabensten Schönheiten in seinen späteren Meisterwerken, hier begegnen wir ihnen in der Urform, und so erst wird uns offenbar, welch' ein Ringen nothwendig war, um zu jener idealen Abklärung zu gelangen, welche den Meister nachher auszeichnet. Gleich das Vorspiel des Chores »Dixit Dominus« bietet ein Beispiel. Händel verwendet es später als Einleitung und Begleitung des Chores: »Seht, seht, wie der Uebermüth'ge naht«, eines der herrlichsten Chöre aus Debora. Aber um wieviel zielbewusster und wirkungsvoller ist es in letzterem Werke gestaltet, wie sicher führt es in den Chor ein, und wie stimmungsvoll und einheitlich vermischt es sich mit den Gedanken des Chores. Noch zu einem andern Chor aus Debora liegt der Kern in diesem ersten Satze des Psalmes. Hier setzen nach einer kurzen Durchführung des Hauptmotives die Soprane mit einem kurzen Cantus firmus ein, der an die Melodie eines der uralten Psalmentöne, dieser Urelemente der Kunst, anklingt. In breiten Noten schreitet er dahin, während die übrigen drei Stimmen sich harmonisch



GER. 23.
 FEBR. 4.
 1685
 IN. HALL
 LE. 11

GEORG
 FRIEDRIH
 HENDEL

GEST. 14.
 APRIL.
 1759
 IN. LON-
 DON. 11

vereinigen und dem breiten Fluss des Cantus f. eines jener knappen und eindringlichen, dabei bewegten Motive entgegensetzen, welchen wir so häufig bei Händel begegnen, z. B. im Halleluja des Messias. Später übernehmen andere Stimmen

Sopran
I u. II.
do-nec po - nam i - - ni - - mi - cos tu-os

Alt.
donec po-nam donec ponam i - ni-micos,

Tenor.
Bass.
donec ponam donec ponam i - ni - micos, i - ni - micos

den Cantus firmus. Aus diesem ziemlich ausgesponnenen Satz bildet Händel in der Debora den Chor »Zu deinem Ruhm«, dem er eines seiner unendlich erhabenen Graves vorausschickt. Eine Reihe von Details ist beiden gemeinsam, ein Blick in die Partitur genügt aber, um sofort den gewaltigen Unterschied in der Gestaltungskraft und Reife zu erkennen. Auch in der Behandlung der Durchführung der Orchestermotive lässt sich Aehnliches verfolgen. Es ist für Händels Schaffen (um das gleich hier zu erklären) äusserst charakteristisch, dass er Gedanken aus früheren Werken wieder aufgreift und in späteren neu bearbeitet, sie nach allen Richtungen ausbeutet, andererseits aber auch ganze Stücke wörtlich aus einem Werke in's andere überträgt. Dass das keine Gedankenarmuth ist, bedarf bei Händel nicht der Erwähnung. Der Grund ist ein viel tieferer. Händels Blick ist beim Schaffen stets auf das Ganze gerichtet. Die einzelnen Theile sollen sich niemals Selbstzweck sein, sondern nur in Beziehung auf das Ganze aufgefasst werden: Alles ist der Gesamtwirkung untergeordnet. Um dieses Hauptprincip aller Kunst, besonders aber der dramatisch-oratorischen, durchzuführen, müssen alle Theile des Kunstwerks stets und nur mit Rücksicht auf dieses Princip gewählt werden. Da ist immer nur eine Frage entscheidend: Passt das einzufügende Stück hier; bringt es hier gerade die Wirkung hervor, welche es in Bezug auf das Ganze hervorbringen muss? Thut es das, so ist es passend und muss eingefügt werden. Dabei ist es gleichgiltig, ob es vorher bereits in einem andern Werke in irgend einer Form auftritt. Ja, Händel geht darin noch weiter, er fürchtet sich nicht im Geringsten, selbst Stücke aus Werken anderer Componisten in seine eigenen aufzunehmen, z. B. im Israel, und zwar aus dem gleichen Grunde. Allerdings, was unter Händels Händen dann aus oft unbedeutenden Themen Anderer entsteht, das ist derart, dass man nur immer von Neuem staunen möchte.³⁵⁾ Hierin gleicht Händel Shakespeare. Auch diesem an Ideen überreichen Genie war es gleichgiltig, woher es Stoff und Motive zu seinen unsterblichen Werken nahm; auch ihm galt es nur, ob sie dazu dienen konnten, die Grundidee in ihrer Gesamtheit verkörpern zu helfen. — Wir werden noch reichlich Gelegenheit haben, das zu erkennen.

Noch eine typische Seite von Händels Schaffen beginnt von hier an immer deutlicher hervorzutreten: die stete Klarheit und Uebersichtlichkeit, die bei aller Einfachheit doch stets so interessante Art der rhythmischen Gliederung. Das weht Einen an wie lauter Gesundheit. Diese Klarheit der Gliederung, den feinen Sinn für Schatten und Licht in rhythmischer Beziehung hat Händel ebenfalls nur mit den grossen italienischen Architekten, einem Bramante und Michel Angelo gemein. —

Bis in den Juli blieb Händel in Rom, dann aber zog es ihn zurück nach dem kühleren Florenz. Sein Zweck war ja, die Oper kennen zu lernen, und dazu taugte Florenz besser als Rom. Schon bei seinem ersten Aufenthalt hatte er die meisten Kräfte der Oper schätzen gelernt, wusste genau, worin jedes Einzelnen Stärke bestand, wusste, was man wagen konnte und vermeiden musste. Jetzt fühlte er sich stark genug, selbst diesen Kräften einmal eine Aufgabe zu stellen, und begann eine neue Oper den »Rodrigo«. Dieses Werk bildet die eigentliche Grenzscheide in Händels Schaffen. Es gehört noch mehr der deutschen Periode an, als der italienischen, wenn auch bedeutende Fortschritte leicht zu erkennen sind. So ist vor Allem das Recitativ mit einer viel grösseren Sicherheit behandelt als früher; fast ebenmässig und glatt strömt die Rede dahin, wenn auch noch nicht durchweg vollendet. In den Arien bemerkt man bereits italienischen Einfluss, die Coloratur bekommt Fluss und Schwung. Das erkennt man am besten an den Stücken, welche Händel aus der Almira genommen und hierher versetzt hat, z. B. der ersten Arie in C-dur (Pugneram con noi le stelle), welche aus der Almira-Arie »Ob dein Mund wie Plutons Rachen« gebildet ist. Auch die Instrumentation zeigt einen Fortschritt, sie klingt voller und mächtiger als in Almira. Dasselbe zeigt sich in der Ouverture, welche den ersten Theil der Almira-Ouverture verwerthet, den Satz aber sofort interessanter macht, dadurch vertieft, dass auch andere Stimmen als die erste Geige an dem thematischen Gehalt theilnehmen. Der feine Sinn für Klangwechsel tritt vor Allem in der Sopran-Arie »Per dar pregio« hervor. Hier löst sich eine Sologeige und ein Solovioloncello von dem Ganzen los und treten in Gegensatz zum Orchester. Die Geige eilt in concertanten Figuren bald allein dahin, bald beginnt sie einen Wettstreit mit der Singstimme, deren Coloraturen hier bereits vollendet schön sind. Im Rodrigo begegnen wir auch zuerst einer jener einfachen, aber dabei wunderbar lieblichen Melodien, zu dem Liede: »Dolce Amor«. Es ist eine von denen, die Händel selbst ungemein lieb gehabt haben muss, denn sie findet sich in vielen seiner späteren Werke. Am schönsten erscheint sie unstreitig in der Oper »Agrippina« und interessirt hier noch besonders durch ihre Umbildung der Periode, die in der Agrippina fünftactig ist, im Gegensatz zu Rodrigo, wo Händel die gewöhnliche viertactige Periode durchführt. Gerade durch diese Umbildung erhält das Stück einen ganz eigenartigen Reiz, der noch dadurch hier erhöht wird, dass statt der zwei Sologeigen, welche im Rodrigo die einzelnen Perioden abwechselnd mit dem ganzen Orchester begleiten, Oboen und Violinen gemischt erscheinen. Man ist geneigt, solche einfachen Weisen

(a: Agrippina)
Oboe unis.
Violini unis.
In-ganata u-na sol vol-ta esser posso, mà non più, mà non più:

für Volksmelodien zu halten. Dass auch Händel aus dem nie versiegenden Born des Volksliedes geschöpft, werden wir noch mehr Gelegenheit haben zu sehen. Sicher aber hat Keiner besser in der Seele des Volkes lesen können, als er. Darum wirken auch alle seine Werke so unmittelbar auf Jeden, den Künstler wie den Laien, den Fürsten wie den Bettler.

Die Oper ging in Scene und fand eine glänzende Aufnahme. Dieser Erfolg war um so wichtiger, als er Händel auch ausserhalb Florenz die Wege

ebnete. Händel war nicht der Mann, der auf seinen Lorbeeren ausruhte, ihm galt der Erfolg nur als Ansporn zu neuen Thaten. Und schon arbeiteten neue Ideen und Pläne in seinem Kopfe.

Nichts aber konnte für seinen Ruf nach Aussen hin förderlicher sein, als ein Erfolg in Venedig. Nicht weniger als sechs Opernbühnen wetteiferten hier mit einander. Was in Venedig geschah, fand seinen Wiederhall in der ganzen Welt. Die Wichtigkeit und der Einfluss Venedigs auf dramatischem Gebiete brachten es ferner mit sich, dass stets eine Reihe vorzüglicher Künstler hier weilten. Männer wie A. Scarlatti, Ant. Lotti, Gasparini, Caldara, sie alle schrieben hier in edlem Wetteifer ihre bedeutendsten Werke. Bestand Händel hier die Probe, so war sein Ruf in ganz Italien und darüber hinaus gesichert.

Von Florenz aus hatte man alles gethan, ihm die Wege in Venedig zu ebnen. Der Herzog hatte ihn reichlich mit den besten Empfehlungen versorgt und sogar die berühmte Sängerin Vittoria Tesi beurlaubt, um in Venedig in Händels neuer Oper mitwirken zu können. Diese Vittoria Tesi hatte auch im Rodrigo die Hauptpartie, den Rodrigo, gesungen und nicht wenig zum Erfolge beigetragen. Händel hatte ihr daher in seiner neuen Oper wieder die Hauptrolle zugedacht und diese ihrer Stimme durchaus angepasst. Die Stimme der Tesi wird uns als ein umfangreicher, kräftiger, dabei aber biegsamer Contraalt geschildert, der besonders im getragenen Gesang von wunderbarer Wirkung war. Das befähigte sie besonders zur Darstellung von Männerrollen. Die Partie jugendlicher Helden wurde nämlich damals häufig für Alt geschrieben. Aber die Tesi war nicht nur eine tüchtige Sängerin, sie war auch ein herrliches, leidenschaftliches Weib. Viele Anekdoten erzählt die Fama von ihr. Auch unseres deutschen Meisters Herz soll sie bezaubert haben. Dass Vittoria in Liebe zu Händel entbrannt sein mochte, wäre an und für sich nicht merkwürdig, denn der stattliche Deutsche mit seiner hohen, breitschulterigen Gestalt, den grossen, ernsten, sinnenden Augen, dem energischen, stolzen Zug um den Mund, der aber häufig einem Lächeln weichen musste, welches an den Eindruck erinnerte, den die Sonne ausübt, wenn sie plötzlich aus dunklen Wolken tritt,³⁶⁾ hat sicherlich mehr als ein Mädchenherz höher schlagen gemacht. Aber der Dämon, der aus Vittorias Augen glühte, er prallte machtlos ab an Händels reinem Sinn. Wie Parsifal, der jugendliche Held, der »reine Thor«, so wandelt er zwischen den Blumen voll verführerischen Giftes sicher und ruhig des Wegs. Händels sittliche Grösse entspricht der Grösse seiner Kunst.

Man erzählt, Händel habe sich, nachdem er in Venedig angekommen, erst nirgends gezeigt; Niemand wusste um seine Anwesenheit. Es war aber gerade die Zeit des Carnevals und Maskenfeste an der Tagesordnung. Bei einem solchen Feste nun war auch Händel zugegen, wie Alle mit Larve. Keiner der Anwesenden, unter denen sich auch die Notabeln der Kunst befanden, hatte eine Ahnung davon. Jetzt wird musicirt. Da setzt sich auch jener stattliche Unbekannte an den Flügel. Kaum hat er begonnen, da lauscht Alles ahnungsvoll auf. Scarlatti aber bricht plötzlich in die Worte aus: »Das ist entweder der berühmte Sachse oder — der Teufel!« Mit Händels Incognito war es vorbei.

Jetzt galt es zu zeigen, ob deutsche Art und deutsche Kraft auch hier in Venedig den Sieg erringen konnten. Eine neue Oper, Agrippina, war fertig. Das Theater des hl. Chrysostomus hatte sie zur Aufführung

erhalten. Sicherlich wurde die Anziehungskraft auf das Publicum noch gesteigert durch die Nachricht, dass die berühmte Sängerin Tesi aus Florenz die Partie des Otto übernommen habe. Derselbe Schriftsteller, der uns Handels Ankunft in Venedig erzählt hat, Mainwaring,³⁷⁾ ein Zeitgenosse Handels, schildert uns den Eindruck, den das Werk machte, folgender Art: »Die Zuhörer bey der händelschen Vorstellung wurden dermassen bezaubert, dass ein Fremder aus der Art, mit welcher die Leute gerühret waren, sie alle miteinander für wahnwitzig gehalten haben würde. So oft eine kleine Pause vorfiel, schryen die Zuschauer: Viva il caro Sassone, es lebe der liebe Sachsel! nebst anderen Ausdrückungen ihres Beyfalls, die so ausschweifend waren, dass ich ihrer nicht gedenken mag. Jedermann war, durch die Grösse und Hoheit seines Stils, gleichsam vom Donner gerührt: Denn man hatte nimmer vorher alle Früchte der Harmonie und Melodie, in ihrer Anordnung, so nahe und so gewaltig miteinander verbunden gehört. Auch scheint es, dass die Waldhörner, und andere Windinstrumente, die den Italienern wenig bekannt waren, bey dieser Gelegenheit eingeführt worden sind. Ich glaube, man habe sie dorten nimmer vorher, zur Begleitung der Singstimme, gehört.« Was Mainwaring hier erzählt, ist sicherlich alles richtig und begreiflich, wenn man nur einen Blick in die Partitur wirft. Nur ein kleiner Irrthum unterläuft ihm betreffs der Hörner. Diese hat er offenbar verwechselt mit den zwei Trompeten, welche Händel in dem prächtigen Ensemblesatz »Di timpani e trombe« anwendet. Hörner kommen in Agrippina nicht vor.

Unter den Zuhörern war auch der Prinz August von Hannover nebst seinem Gefolge von Hannoveranern und Engländern. Auch diese waren entzückt und begeistert. Am liebsten hätte der Prinz den so gefeierten jungen Meister sofort mit nach Hannover genommen. Ebenso drängten die Engländer in ihn, er möge doch London mit seiner Kunst beglücken. Händel aber lehnte Beides für jetzt ab; zunächst wollte er das, was er sich vorgenommen, zu Ende führen; Italien bot ja noch so viele Schätze, die er zu heben gedachte.

Was nun die historische Oper dieser Zeit betrifft, so darf man dabei nicht an ein historisches Drama in unserem Sinne denken. Historisch sind eigentlich nur die Namen und hier und da eine allgemein bekannte Handlung. Das Meiste ist Erdichtung und läuft auf eine Liebescomödie voller Intrigen hinaus. So ist es auch hier. Agrippina will ihrem Sohne Nero den Thron sichern, da sie Claudius, ihren Gemahl, gestorben wähnt. Um die beiden einflussreichen Männer Pallante und Narcisso ihrer Idee dienstbar zu machen, umstrickt sie dieselben mit Liebesnetzen. Da erscheint plötzlich der todtgeglaubte Claudius mit seinem Lebensretter Ottone und beabsichtigt, diesen zum Mitregenten zu machen. Um diese Gefahr zu beseitigen, sucht nun Agrippina auch den Ottone mit Liebe zu bezaubern; Claudius verliebt sich unterdessen in die Poppea. So sind nun die Fäden der Liebescomödie geknüpft, und munter geht es weiter in diesem Fahrwasser. Einen Vortheil aber bietet der Text dem Componisten doch. Die einzelnen Figuren stehen sich in ihrer Art ziemlich klar gegenüber, und was dem Dichter nicht gelungen, das hat der Musiker hier erreicht, nämlich aus diesen Figuren ebenso viele, zum Theil scharf umrissene Charaktere zu schaffen.

Diese Gegensätze in der Charakteristik, wie sie in Agrippina und Poppea, Claudius und Ottone, gegenüber den beiden Höflingen Pallante und Narcisso erscheinen, wirken auf das ganze Drama belebend.

In erster Linie fällt uns aber die Ueberfülle der blühendsten Melodien auf, Melodien, die an Sangbarkeit keiner italienischen Arie nachzustehen brauchen, an Inhalt aber jene meist weit übertreffen. Eine der schönsten nannte ich schon; sie hat ein würdiges Seitenstück in der ersten Arie der Agrippina gefunden (*L'alma mia*) und ist auch äusserlich in der Begleitung durch das Gegenüberstellen von *Soli* und *Tutti* jener ähnlich gebildet. Auch dieses Stück hat Händel seitdem noch häufig verwandt, u. a. in *Josua* (Kämpft der Held, nach Ruhm begehrend). Eines der interessantesten Beispiele, wie Händel durch eigenartigen Rhythmus herrliche Wirkung erzeugt, ist die Arie der *Poppea* »*Bel piacere*«. Hier wechseln $\frac{3}{8}$ - und $\frac{2}{4}$ -Tact mit einander ab und erzeugen damit eine Bewegung, wie sie kaum lieblicher sich denken lässt; ich möchte sie mit leise vom Winde hin- und herbewegten Blumen vergleichen. Dieser Eindruck wird noch gehoben durch die Art, wie die beglei-



tenden Geigen sich der Singstimme im Einklang anschmiegen. Noch einmal begegnen wir dieser Art der Unisonobegleitung in demselben Werke. Ueberhaupt zeigt sich in der Behandlung des Orchesters ein neuer Fortschritt, der sich sowohl in der reicheren Behandlung der Instrumente, als auch in dem feinfühligem Sinn für Vertheilung von Licht und Schatten ausspricht. Auch an harmonischen Kühnheiten fehlt es nicht; so führt eine A-dur-Arie im Mittelsatz sogar nach Gis-moll und setzt dann wieder ohne Vermittlung in A-dur ein. Fassen wir den Eindruck zusammen, so ergibt sich, dass Händel, was die Erfindung und Bildung des Recitativs und der Cantilene anbetrifft, zu einer absoluten Beherrschung derselben und hohen Meisterschaft gediehen ist. Nicht anders verhält es sich mit der Behandlung des Orchesters. Wohl findet sich in seinen späteren Opern noch eine Vertiefung und Steigerung des dramatischen Ausdrucks, besonders im Recitativ-Ensemble; auch die Orchesterbehandlung wird reicher an motivischer Durcharbeitung und selbst an Klangfülle. Aber Eines steht mit dieser Oper fest, die Lehrjahre sind vorüber, die Meisterprüfung ist mit Glanz bestanden, und als Meister zieht Händel jetzt von dannen und lenkt seinen Schritt zum zweiten Male nach der ewigen Roma.

Dem Meister öffnen sich in Rom freudig alle Thore, wo er anklopft. Der Marchese Ruspoli, einer der reichsten Fürsten Italiens, nimmt ihn in sein Haus auf und führt ihn in die Gesellschaft der Arcadier ein, welche in dem reizenden Garten Ruspolis am Monte Esquilino zusammenkam. 1690 war dieser Orden der »arkadischen Schäfer« von Gelehrten, Dichtern und Geistlichen gegründet worden. Alle Standesunterschiede sollten schwinden, man wollte zum Naturzustand zurückkehren, wollte alle Sorgen vergessen und durch die Pflege der Dichtkunst und Musik in diesen Stunden das goldene Zeitalter neu erstehen lassen. Lange Zeit hatten die Akademien oder Sitzungen auch am Hofe der Königin Christine von Schweden ihren Sitz, jener nordischen Fürstin, die ihre Krone preisgegeben, ihren Glauben gewechselt hatte, um frei zu sein. Sie hatte nach langer,

mehr als hundertjähriger Frist wieder einen Musenhof eröffnet. Christine war für Rom ein glücklicher Zufall; sie empfing da geistige Anregung, aber sie brachte auch solche, und Dank ihrer Einwirkung war in der Tiberstadt wieder der volle Pulsschlag des italienischen Lebens zu fühlen.³⁸⁾ Lange allerdings hat diese Nachblüthe nicht gehalten, schon 1787 (4. Januar) konnte Goethe schreiben: »Das Institut ist zu einer Armseligkeit zusammengeschwunden.«³⁹⁾

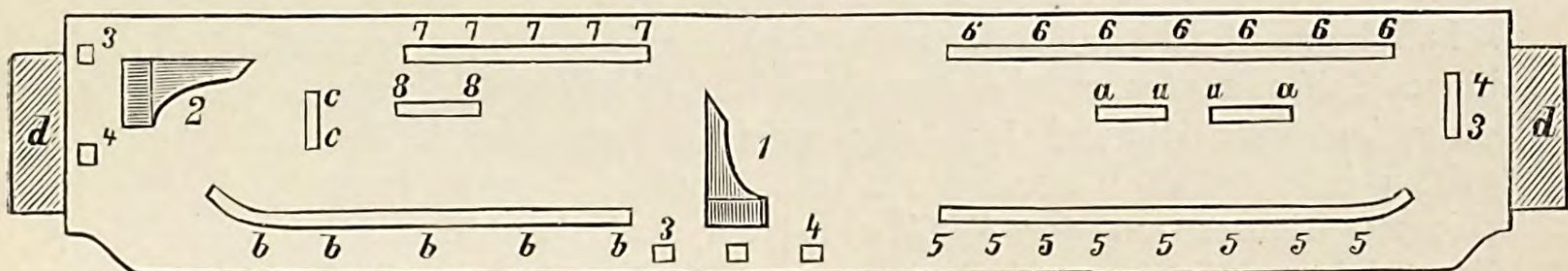
Neben der Arcadia waren es aber vor Allem die Akademien, welche der kunstliebende Cardinal Pietro Ottoboni in seinem Palast abhielt. Er war der Grossneffe des Papstes Alexander VIII. und von diesem bereits als 23jähriger junger Mann zum Cardinal ernannt und mit den reichsten Pfründen ausgestattet worden. Seine Jahresrente belief sich auf 150 000 Scudi. Noch grösser allerdings waren, als er starb, seine Schulden; man veranschlagte sie auf 1 Million.⁴⁰⁾ Verschwenderisch und prachtliebend, war er nicht minder edel und wohlthätig. Einen grossen Theil seines Vermögens verwandte er aber zur Förderung der Kunst, besonders der Musik. Er unterhielt ein Orchester, an dessen Spitze kein Geringerer als Corelli, Italiens grösster Geiger, stand; waren Sänger nothwendig, so stellte diese die päpstliche Capelle. Zur Aufführung kamen Cantaten, Serenaten, Oratorien und Instrumentalwerke. Opern gab es damals keine in Rom, der Papst hatte sie seit einigen Jahren verboten.

Auch hier war Händel bald zu Hause und fand nicht nur neue Förderung und Anregung, sondern die glänzenden instrumentalen und vocalen Mittel standen ihm auch für seine eigenen Werke zur Verfügung. Besonders zur Erweiterung seines musikalischen Farbensinns ist diese Zeit für Händel bedeutungsvoll geworden. Wenn er auch früher schon beim Instrumentiren sich erfolgreich bemühte, nicht blosse Kohlezeichnungen zu liefern, sondern seine Instrumentalmelodien aus dem Klangcharakter des einzelnen Instruments heraus zu erfinden und demgemäss durchzuführen und so die Zeichnung durch die Farbe zu einem köstlichen Gemälde zu erheben, so hat er doch eigentlich hier erst unter dem Eindrucke dieses grossartigen Ensembles der vorzüglichsten Instrumentalisten diese Kunst zu höchster Meisterschaft gebracht. Zwei Werke, die er für die glänzenden Akademien Ottobonis schrieb, zeigen diese Vorzüge in hervorragendem Maasse, das erste Werk zum Theil auf Kosten der übrigen Gestaltung.

Hier ist es an der Zeit, uns das Orchester der Italiener, welches auch das Händel'sche ist, anzusehen. Es unterscheidet sich wesentlich von dem unserer Zeit.

Die Grundtheilung der Streicher in 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Violoncelli und Contrabässe ist auch hier maassgebend. Diese Instrumente waren, wie heute, mehrfach besetzt und hiessen das Grosso. Die Anführer der beiden Geigen und der erste Violoncellist bildeten wieder für sich das Concertino, welchem die Solostellen zufallen und welches auch häufig, wie in den Concerti grossi, und ebenso in den beiden genannten Werken dem Grosso gegenüber traten. Zum Grosso gesellten sich zuweilen, z. B. in den Chören, den Ritornels und wo sonst der Componist es verlangte, noch die Ripienisten, als Verstärkung der Streicher, hinzu. Von Blasinstrumenten fanden Verwendung am häufigsten Oboen und Fagotte, seltener die Flöten; ebenso Hörner, Trompeten und auch Pauken kamen vor. Sämmtliche Blas-

instrumente waren aber nicht, wie heute, nur durch je zwei oder drei vertreten, sondern stets in grösserer Zahl, besonders Oboen und Fagotte; sie bildeten so einen eigenen Chor von grosser Klangfülle. Neben diesen Instrumenten ist dann stets das Cembalo (Clavier, meist sogar zwei) erforderlich, um die Harmonie anzugeben, auch die Klangfarbe zu verändern, oder Accente zu verschärfen. Am Flügel sass der Dirigent und leitete von hier aus die Aufführung. In den Oratorien trat zu all diesem noch die Orgel, besonders bei den Chören, hinzu. Ebenso begegnen wir meist der Laute und selbst der Harfe im Orchester, ferner der Viola da Gamba und später sogar dem Contrafagott und den Posaunen. Beifolgende Skizze mag einen Begriff von der Aufstellung und Anordnung der Instrumente in einem Opernorchester geben; sie zeigt das Dresdener Orchester um diese Zeit.⁴¹



1. Clavier des Capellmeisters, 2. Clavier des zweiten Accompagnisten, 3. Violoncelli, 4. Contrabässe, 5. erste Viol., 6. zweite Viol., 7. Oboen, 8. Flöten; a) Bratschen, b) Fagotts, c) Hörner, d) Trompeten und Pauken auf einer Tribüne. (Vgl. d. Orchester-Aufstellungsplan vom Mainzer Händelfest.)

Es lässt sich denken, dass mit diesen Mitteln prächtige und in ihrer Art auch farbenprächtige Wirkungen sich erzielen liessen. Dass selbst für unsere verwöhnten Ohren dieser Klangzauber seine Wirkung nicht verfehlt, das haben die Aufführungen Händel'scher Oratorien nach Chrysanders Bearbeitung mit dem Originalorchester in den Jahren 1895 und 1897 in Mainz bewiesen.

Das erste der beiden Werke, die Händel in Rom schrieb, war das zum Osterfeste componirte Oratorium »Resurrezione«, das zweite hiess »Trionfo del tempo e del disinganno«: »Der Sieg der Zeit und Wahrheit.« Letzteres, von dem Cardinal Panfili gedichtet, ist eine Allegorie, wie sie damals in Rom allgemein beliebt war. Beide Werke haben die Form der alten italienischen Oratorien, welche fast ganz der Oper gleicht, und unterscheiden sich von der späteren grossen Form des Händel-Oratoriums äusserlich durch den fast gänzlichen Mangel an Chören. Obgleich es beiden Werken nicht an prachtvollen Arien fehlt, so sind sie für die Entwicklung des Meisters, ausser in dem genannten instrumentalen Sinne, von keiner Bedeutung. Den »trionfo« hat Händel noch zweimal umgearbeitet, zuerst im Jahre 1717, dann kurz vor seinem Tode. Es war die letzte Arbeit des erblindeten Meisters.

In der Arcadia lernte Händel auch Alexander Scarlatti kennen und schloss mit seinem Sohne, dem berühmten Clavierspieler Domenico Scarlatti, einen Freundschaftsbund, der unzertrennlich blieb. Auch über einen musikalischen Wettstreit zwischen den beiden Freunden wird uns berichtet. Im Clavier-spiel blieb es unentschieden, wem man die Palme reichen sollte; aber

Scarlatti war selbst der Erste, welcher Händel im Orgelspiel den Preis zuerkannte.

Auch die schönen römischen Tage neigten sich bald dem Ende zu. Mit schwerem Herzen gedachte Händel der nahen Abschiedsstunde von all den lieben und kunstbegeisterten Männern, und vielleicht auch — wenn wir dem findigen Forschergeist Chrysanders hier glauben dürfen — galt es sogar Fesseln zu sprengen, welche der holde Liebesgott ihm angelegt hatte. In der Abschiedscantate »Stelle, perfide stelle« scheint der junge Meister sich zu verrathen.

Wahrscheinlich begleiteten ihn seine beiden Freunde, Al. und Dom. Scarlatti, als er nun die Schritte nach Süden zum sonnigen Neapel lenkte. Im Juli des Jahres 1709 kam er dort an. Wie in Rom, so ward Händel auch in Neapel bald in allen musikliebenden Kreisen der vornehmen Gesellschaft bekannt und mit Ehren überhäuft. Wie mag die herrliche Natur, der blaue Golf mit dem rauchenden Vesuv im Hintergrunde und über Allem der ewig lachende Himmel ihn, den grossen Freund der Naturschönheit, ergriffen haben! Und wenn die Sonne hinab sich gesenkt und des Mondes silberne Lichter auf den Wellen tanzten und vom Meere her der leichte West leise und träumend den Gesang der Siciliana herüberwehte, da mag es auch über ihn seltsam gekommen sein, ein Gefühl, als ob man plötzlich aller Erdschwere bar sei, und traumverloren wohligh dahinschwebe in den Wellen des Lichts, gewiegt von den Tönen des Liedes. Nie schwindet mehr die Sehnsucht nach diesem Paradiese, stets klingt das alte Lied in uns, welches die Erinnerung wachruft: die Siciliana. Auch Händel hat sie nie verlassen, immer wieder tauchen die Bilder der herrlichen Stadt vor ihm auf, immer ertönt der alte Klang und singt ihm die Weise des Volksliedes vom blauen Golf. Er aber lauscht ihr willig und bannt den süssen Sang in seine Meisterwerke. Fast keines, in welchem nicht die Siciliana erscheint. Auch sieben französische Chansons, sowie eine Cantata spagnuola a voce sola e chitarra schrieb er in Neapel. Nur ein grösseres Werk haben wir aus dieser Zeit, eine Cantata a tre, das Schäferspiel: »Aci, Galatea e Polifemo«. Mit trefflichem Humor ist hier Polifemo geschildert, der ungeschlachte Riese; und einen Stimmriesen verlangt auch diese Partie mit ihrem Umfang vom eingestrichenen $\bar{a}$ bis zum grossen D.

Das konnte wohl nur der Bassist Boschi singen, der auch in London später diesen Satz vortrug; für ihn hat Händel die Arie sicherlich geschrieben. Kleinere Cantaten hat Händel zweifellos viele in dieser Zeit gesetzt, darunter zwei sehr schöne dreistimmige.

Ueber ein Jahr blieb Händel in Neapel; erst im Herbst 1709 trat er die Rückreise an und gelangte über Rom zunächst nach Venedig. Er hatte im Sinne, möglichst bald nach London zu reisen. Doch es sollte anders kommen. In Venedig traf er den hannöverschen Capellmeister Steffani und den Baron Kielmannsegge. Ersterem wurde sein Amt in Folge diplomatischer Geschäfte, mit denen man ihn immer mehr betraute, zu mühsam, und er suchte einen tüchtigen Nachfolger. Ein Besserer als Händel liess sich nicht finden. So überredeten sie ihn, mit ihnen zu gehen, indem sie ihm die Vortheile schilderten, die ein Aufenthalt in Hannover, dessen Kurfürst ja einst den englischen Thron besteigen würde, in England für

ihn haben würde. Händel war einverstanden und reiste mit. In Hannover angekommen, wurde er vom Kurfürst zum Hofcapellmeister ernannt und ihm sofort ein Urlaub für eine Reise nach London bewilligt. Der Weg führte ihn zunächst nach Halle. Wie gross mag der Mutter Freude gewesen sein, als sie ihren gefeierten Liebling wieder in die Arme schliessen konnte, und wie mögen des alten Zachau Augen geleuchtet haben, als ihm sein ehemaliger Schüler, der berühmte Maestro, freundlich und bescheiden wie ehedem, die Hand bot! Von Halle ging es nach Düsseldorf. Hier stattete Händel dem Kurfürsten von der Pfalz, Johann Wilhelm, einen Besuch ab, den er ihm in Venedig hatte versprechen müssen. Von Düsseldorf fuhr er dann über Holland schnurstracks nach London.





IV.

HÄNDEL IN LONDON.

Wie ganz anders mag unserem Händel das graue, düstere, von den Wogen der wilden Nordsee umspülte Inselland vorgekommen sein, als jenes sonnige, ewig freudige Italien! Und erst die Menschen! In Italien eine Reihe von Fürstenthümern und Grafschaften und ebenso viele Fürsten, geistliche und weltliche, welche ihren Hof zu einem Musenhofe schufen, und die kein anderes Streben kannten, keine andere Philosophie, als möglichst viel von dem süssesten Nektar zu naschen, der das Leben erst lebenswerth macht, der Kunst. Wie trunken von Schönheit durchlebte das Land eine Zeit, deren Geist nur noch im alten Athen zu finden war. Und Jeder, selbst der Gemeinste, konnte theilnehmen an dieser Schönheit; er brauchte nur die Augen zu erheben, und wo



Portrait Händels von Zink.

er hinschaute, traf er Werke der Kunst, die wie die Bäume aus dem heimischen Boden emporgesprosst. Anders in England. Statt vieler Theile ein einziges imponirendes Reich, und die Menschen durchdrungen von nationalem Stolz auf seine Grösse und seinen Reichthum. Auch eine grosse Zahl von Fürsten, die sich aber um einen Mittelpunkt, den König, gruppiren und neben ihm eine Macht bilden, die

fast grösser ist als die des Königs selbst. Sie beherrschen das Volk. Dieser populäre Charakter der englischen Aristokratie datirt aus sehr früher Zeit und hat seinen Grund hauptsächlich in den Lebensnormen des Standes. In England sind die Interessen des Adels stets mit denen des Volkes unauflöslich verknüpft gewesen. Dabei war der englische Adel stets reich an Männern, die als Dichter, Historiker, Kunstkenner, Philologen in den exacten Wissenschaften eine grosse oder mindestens achtungswerthe Höhe erreicht haben.⁴²⁾ Nicht nur im politischen Leben war die Stellung des Adels ausschlaggebend; alle Verhältnisse und nicht zum wenigsten die Kunst standen vollständig unter ihrer

Führung. Und in Kunstsachen erhielt das englische Volk von seiner Gentry weit gebieterischer und vertrauensvoller befolgte Signale, als je von der Loge Ludwigs XV. im Théâtre français. Das werden wir auch bei Händel nur allzu deutlich sehen. Was diesen Leuten aber abgeht, ist das natürliche, sichere Gefühl im Beurtheilen der Kunst und selbst im Geniessen. Ihr klarer, berechnender Verstand, ihr nüchterner, stets praktische Ziele ins Auge fassender Blick lässt in ihnen nicht jene natürliche naive Sinnlichkeit aufkommen, wie sie die Italiener und ehemals sogar die Niederländer auszeichnete, und welche die Grundbedingung nicht nur für das Schaffen, sondern fast noch mehr für das wirkliche Geniessen des Kunstwerkes ist. Auch religiöse Strömungen, vor Allem der Puritanismus, hatten stets lähmend auf die Kunst gewirkt, während der Cultus der katholischen Kirche nicht nur die Künste alle heranzog, sondern selbst schon ein Kunstwerk war.

England besitzt kein Volkslied.⁴³⁾ Wohl hat der Balladengesang bis ins 17. Jahrhundert geblüht, aber das eigentliche lyrische Volkslied, in dem sich des Volkes ganze Seele ausspricht, welches das Saatkorn ist, aus dem bei allen anderen Völkern der Wunderbaum ihrer nationalen Musik emporsteigt, hier ist es kaum erklungen. Und selbst die Thaten seiner Helden zu besingen, hat Alt-England einst fremden Sängern, französischen Minstrel, überlassen; auf französische Melodien erklang der Heldengesang. Unter französischem Einfluss stand nachher auch die Instrumentalmusik. Die Oper war, als Händel ankam, bereits den Italienern überantwortet. — Und doch hat England auch in der Musik eigene grosse Zeiten gehabt. Einmal zur Zeit der grossen Mensuralisten des 16. Jahrhunderts. Nicht nur Kirchenstücke von hoher Bedeutung stammen aus dieser Zeit, sondern vor Allem jene lieblichen, blühenden und dabei volksthümlichen englischen Madrigale.⁴⁴⁾ Das war aber auch die Zeit, in der England einen Shakespeare und einen Milton hervorbringen konnte. Damals hätte die Musik vielleicht dauernd eine nationale werden können, aber sie drang nicht tief genug in die Schichten des Volkes, um hier befruchtend wirken zu können. — Und noch einmal schien es, als ob England die Kraft besitze, eine eigene, nationale Musik begründen zu können: kurz vor Händels Zeit. Dieser Aufschwung knüpft sich an den Namen Purcell (1658—95). Auch er betonte das volksthümliche Element und stellte es dem eingedrungenen italienischen und französischen Geschmack entgegen. In seinen Operntexten griff er zum Besten, was er nur hatte finden können, zu Shakespeare, und plünderte dessen Werke, wie man in Deutschland die Bibel auszog für die Comödi. Er starb jedoch zu früh, hat auch nicht die Energie besessen, in der Oper entscheidend zu wirken.⁴⁵⁾ Besonders interessirt an seinen von echt dramatischem Geiste belebten Werken die Verschmelzung von Chor und Soli, die bis dahin in dieser Art noch unbekannt war.⁴⁶⁾ Wenige Jahre nach seinem Tode sehen wir die Oper bereits vollständig in den Händen der Italiener. Von allen Seiten strömen sie in das neue »Goldland«. Die grossen Siege, die England durch Marlborough über die Franzosen erfocht, und die Aussicht auf nahen glänzenden Frieden scheint allgemein bereits eine gehobene Stimmung hervorgerufen zu haben, die wiederum sich Luft machte in Vergnügungen, unter denen das Theater obenan stand. Händel hätte keinen günstigeren Zeitpunkt wählen können. — Zwei Theater sorgten damals in London vornehmlich für das opernlüsterne Publicum. Das eine Haus war das 1704/5 erbaute Theater

am Heumarkt, King's (unter der Königin Anna Queen's) Theater genannt, das Hauptquartier der italienischen Oper. Für dieses Theater schrieb nachher Händel seine schönsten Werke. Das Haus war unter Beihilfe von dreissig Adelligen erstanden. Einen Zuschuss vom Hofe erhielt es nicht, ausser dass die Königin ihre Loge bezahlte. Es war also ein privates Unternehmen, an dessen Spitze ein Director stand, bei Händels Ankunft Aaron Hill. Das andere Operntheater war das Drury-Lane Theater, 1674 mit einem Prolog von Dryden neu eröffnet. Das übrige Musikleben beschränkte sich mehr auf bestimmte Kreise. Der Hof hatte schon seit Charles II. eine eigene Hofmusik, die nach dem Muster Ludwigs XIV. eingerichtet war und aus 24 Musikern bestand. Zum Hofe gehörte auch der königliche Kirchenchor, Männer und Knaben, welch letztere früher sogar auf der Bühne mitwirken durften, bis es die Königin Anna verbot.

Wichtiger waren für das Musikleben die musikalischen Gesellschaften, von denen es, als Händel in London ankam, drei gab, deren Zahl aber bald sich noch vergrösserte. Die älteste war die St. Cecilian Society. Am Cäcilientage des Jahres 1683 veranstaltete sie die erste grosse öffentliche Feier, wozu Purcell drei Oden und 1694 sein berühmtes Te Deum und Jubilate schrieb, dasselbe, welches Händel sich nachher beim Utrechter Te Deum (1713) zum Muster nahm. 1697 dichtete der 67jährige Dryden seine berühmte Ode für das Cäcilien-Fest: »Das Alexander-Fest oder die Macht der Musik.« Zweimal war sie componirt, von Clarke und Clayton, und zwar herzlich schlecht, bis sich nachher Händel ihrer annahm und daraus eines seiner herrlichsten Werke schuf. Wenn auch die Gesellschaft 1703 aufgelöst wurde, so lebte sie doch zeitweilig wieder auf und noch oft wurde das Cäcilien-Fest durch neue Oden gefeiert.

Eine andere Gesellschaft war »The Corporation of the Sons of the Clergy« zur Unterstützung armer Predigersöhne. Aber erst 1709 wurde ihr Jahresfest durch ein Concert gefeiert. Auch diese Gesellschaft hat nachher eine Reihe Händel'scher Werke aufgeführt, so z. B. 1714 auf Befehl der Königin das Utrechter Te Deum. — Im Jahre 1710, also in demselben Jahre, in welchem Händel im Spätherbst⁴⁷⁾ in London ankam, war eine neue Gesellschaft »The Academy of ancient Music« von einer Anzahl Dilettanten und einigen der damals bedeutendsten Musiker gegründet worden mit dem Zweck, der hereinbrechenden modernen Musik einen Damm entgegenzusetzen. An der Spitze stand Dr. J. C. Pepusch, dem wir noch begegnen werden. Ihr Repertoire bestand neben Werken der grossen Italiener, wie Palestrina, Vittoria, auch aus denen der Engländer Purcell, Morley, Byrd u. A. Diese Gesellschaft führte 1732 das erste Oratorium Händels, Esther, auf.

Selbst öffentliche Concerte fehlten in London nicht. Der erste, der sie einführte, war Banister, der erste Capellmeister des Königs Charles II. Das war in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts. Die Musiker spielten verschämt hinter einem Vorhange in einer erhöhten Loge. Der Eintrittspreis betrug 1 Shilling, der Anfang war 4 Uhr. Banister starb 1779.

Im Jahre vorher hatte der originelle John Britton ein ähnliches Unternehmen begonnen. Er war eigentlich Kohlenhändler, und tagsüber sah man ihn in den Strassen seine Kohlen verkaufen; nebenher kaufte er auch Bücher, Musikalien und Instrumente auf. Der Abend gehörte der Pflege der Kunst, die er eifrigst selbst betrieb. Dieser Mann richtete über dem Kohlenlager

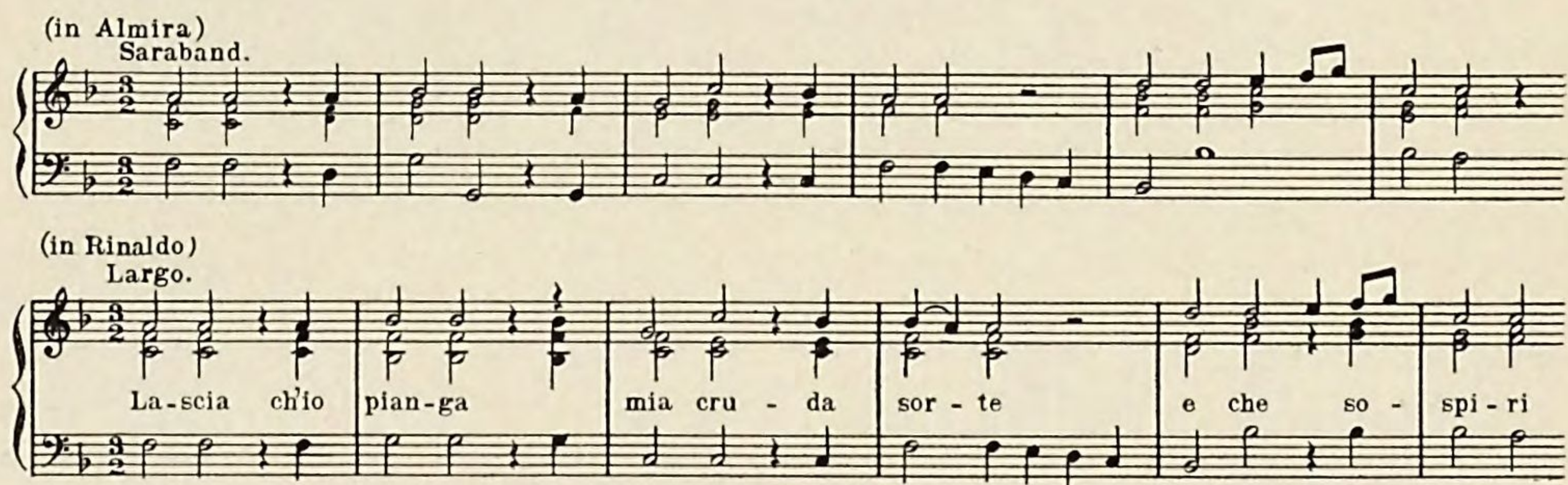
einen Musiksaal ein, in welchem 36 Jahre lang bis zu seinem Tode jeden Donnerstag Concerte stattfanden. Fast kein Künstler von Bedeutung, der hier nicht auftrat; auch Händel werden wir häufig hier begegnen. Der jährliche Subscriptionspreis sammt Kaffee »at a penny a dish« betrug 10 Shilling.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Musik waren auch die Volksgärten, besonders Vauxhall Garden, an der Themse. Hier verkehrte die gesammte vornehme Welt. In dem eleganten Musiksaal stand eine Orgel und fanden stets vorzügliche Vocal- und Instrumental-Concerte statt. Auch Händel hat für dieses Orchester ein Stück besonders componirt. 1738 wurde hier Roubilliacs erste Händel-Statue errichtet.⁴⁸⁾

Wie seiner Zeit in Florenz, so führte sich Händel auch in London zuerst als Clavier- und Orgelspieler ein. Sein Spiel war derartig, dass es den Ruf, der ihm vorausging, weit übertraf. Die Königin Anna, selbst eine begeisterte Liebhaberin des Clavierspiels, lud ihn zu sich an den Hof und war so entzückt von Händels herrlicher Kunst, dass sie ihn mit Beifall und Gnadenbeweisen überhäufte. Aber auch die grossen Erfolge, die Händel als Operncomponist in Italien errungen, waren in London längst bekannt geworden. Kaum erfährt man, dass der Maestro angekommen, da wird er gedrängt, auch für London eine Oper zu schreiben. Der Theaterdirector vom Haymarket Theatre, Aaron Hill, hatte sofort einen Stoff bereit; es war die Liebesgeschichte des Rinaldo und der Armida aus Tasso's befreitem Jerusalem, dieselbe Fabel, die später Gluck seiner Armida unterlegte. Händel übernahm die Composition und ging mit solchem Feuereifer ans Werk, dass Rossi, der den Entwurf in italienische Verse brachte, nicht schnell genug arbeiten konnte, um mit Händel Stand zu halten. In 14 Tagen war das Werk vollendet. Am 24. Februar 1711 fand die erste, glänzend ausgestattete Aufführung statt. Der Erfolg war ein unerhört grosser, und eine Reihe der schönsten Arien war bald Gemeingut aller musikalisch Gebildeten. Der Verleger Walsh soll mit einzelnen Arien gegen 10 000 Thaler verdient haben, so dass Händel ihm daraufhin im Scherz den Vorschlag gemacht haben soll, mit ihm zu tauschen und die Rollen zu wechseln. Diese im italienischen Stil geschriebene Oper brachte es zu Wege, dass der Anlauf, den die englische Oper besonders durch Purcell genommen, vollständig verschwand. Vom Rinaldo an datirt die unbeschränkte Herrschaft der italienischen Oper in London.

Was den Text betrifft, so hat dieser den Vorzug vor den früheren, dass er sich auf ein Meisterwerk Tassos stützt, aus dem dramatisches Leben zu schöpfen ist; und wenn er auch äusserlich nicht viel besser erscheint, als andere italienische Libretti, der Stoff an und für sich bietet doch eine Reihe von Szenen, welche Händel Gelegenheit gaben, seine dramatische Schlagfertigkeit zu beweisen, so z. B. die Arie der Armida: »Ah crudele«, mit ihrer interessanten Begleitung. Ebenbürtig zur Seite steht diesem Stück Rinaldos Arie »Cara sposa«. Von tiefster Liebessehnsucht durchglüht, wie der klagende Ruf der Nachtigall, quillt der Gesang immer wärmer und wärmer, immer heftiger hervor. Zu diesen nehme man noch das kräftige, von Steichern unisono begleitete »Il Tricerbo«, das leicht bewegte, flüsternde Sirenenlied und vor Allem das unvergleichliche »Lascia ch'io pianga«, ein Stück, welches ja auch heute noch zu den bekanntesten der Oper gehört. Auch an Stimmungsbildern fehlt es nicht. Die Gartenscene mit dem lieblichen Gesang

der Nachtigallen (zwei grosse Flöten und Piccoloflöte) ist ein Meisterstück und hat nur noch ihres Gleichen bei Händel selbst, in seinem L'Allegro ed il Penseroso. Die Arie »Or la tromba« und die folgende Battaglia mit ihren vier Trompeten, der sieghafte Ton des Schlussembles sind von Helden- glanz durchglüht. In zwei Nummern greift Händel auf Almira zurück, dem »Lascia ch'io pianga«, welches er aus einer einfachen Sarabande gestaltet,



und der Arie »Combatti« der Almirena. Mit der entzückenden Melodie der Arie »L'alma mia« aus »Agrippina« ist Armida's »Molto voglio« verwandt.

Mit Ablauf des Urlaubs kehrte Händel nach Hannover zurück. Da es Sommer war, hatte die Oper Ferien und Händel somit keine directe Gelegenheit, für die Bühne zu arbeiten. Händel aber ist, wie wir besonders beim Oratorium sehen werden, ein Gelegenheitscomponist, seine grösseren Werke sind sämmtlich Gelegenheitscompositionen. Es ist von der grössten Wichtigkeit, diesen Gesichtspunkt stets im Auge zu behalten, denn nur so werden wir einen klaren Blick für die Beurtheilung und vor Allem für die Bearbeitung seiner Werke erhalten können. Da also für die Oper keine Gelegenheit vorlag, so benutzte er die Zeit zu Compositionen in der kleineren Form der Kammermusik. Sicher in diese Zeit fallen zehn Kammerduette. Die zum Theil reizenden kurzen Liebesgedichte haben den Abbate Ortensio Mauro zum Verfasser. Nach Art der Steffani'schen Duette componirt, sind sie in der Melodik von meist bestrickendem Wohllaut, dabei in der Anlage ziemlich breit und wenden reichlich Satz- und Wortwiederholungen an. Wüsste man nicht, dass Händel der Verfasser wäre, man würde sicher auf einen der bedeutendsten Italiener rathen, ob der Süssigkeit des Stils. Diese Duette verhalten sich zu seinen grossen Schöpfungen wie etwa Shakespeares Sonette zu seinen gewaltigen Dramen. Hier wie dort dieselbe weiche, in süssem Schwelgen sich vergessende Art der Liebespoesie und auf der anderen Seite jene ernsten Riesenwerke; hier ein lieblicher Garten voll üppig duftender Blumen, dort eine Alpenlandschaft voller gigantischer Formen. Glücklicher Weise hat Chrysander anders gedacht, indem er diese Werke veröffentlichte, als einst Steevens bei der Herausgabe der Werke Shakespeares 1766. Die Sonette druckte er nicht mit, »denn«, meinte er, »die strengste Parlamentsacte möchte nicht im Stande sein, diesen Gedichten einen Leserkreis zu verschaffen«.

Ausser diesen Duetten schrieb Händel noch neun deutsche Lieder mit Instrumentalbegleitung (Clavier und Violine oder Oboe). Das Orchester in Hannover wird uns als ausgezeichnet geschildert; als besonders vorzüglich die Oboebläser. Das genügte, um unseren Händel zu veranlassen, für

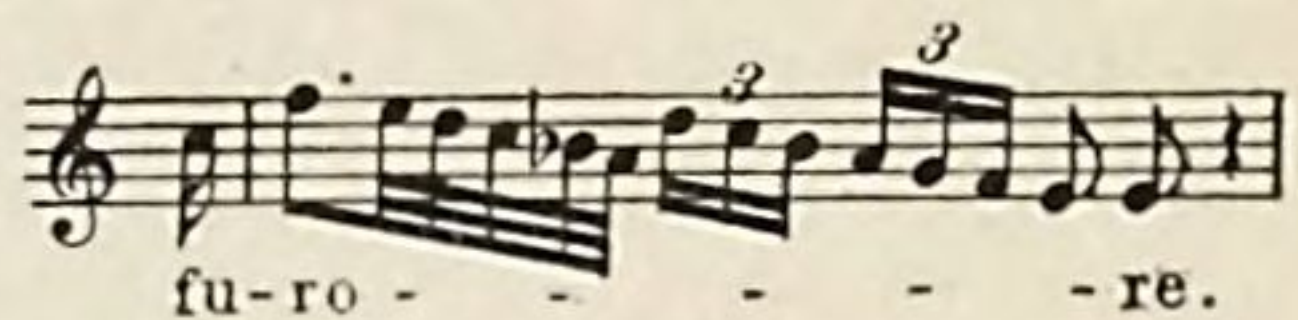
dieses Ensemble Werke zu schreiben, in denen die Oboe eine Hauptrolle spielt. Von den berühmten Concerti grossi für Streicher und Oboe lässt sich jedoch nur Eines bestimmt in diese Zeit setzen.⁴⁹⁾ —

Im Herbst unternahm Händel eine Reise nach Halle und vertrat die Pathenstelle bei der Taufe seiner Nichte Johanna Friederike Michaelsen.

Schon im folgenden Jahre sehen wir ihn wieder in London. Am 22. November wurde dort eine neue Oper von ihm: »Pastor Fido« aufgeführt. Die Hast, mit der das Werk geschrieben, mag der Grund sein, dass das Ganze an Einheitlichkeit der Anlage und Grösse des Stils hinter Rinaldo zurücksteht, nicht aber an Schönheit der Gesänge, welche allerdings zum Theil aus früheren Werken entlehnt sind. Dass der Erfolg kein bedeutender war, kümmerte Händel wenig. Sofort begann er eine neue Oper, den »Teseo«, die bereits am 19. December zur Aufführung kam.

Was mich am meisten in diesem Werke interessirt, ist die Gestalt der Medea. Hier zeigt sich uns zum ersten Male ein Zug des Händel'schen Schaffens, der zu seinen genialsten gehört und uns wieder zwingt, den Meiser in Parallele zu Shakespeare zu setzen. Wer hat sich bei der Wiedergabe von Handlungen und Personen aus dem classischen Alterthum wohl weniger darum gekümmert, ob er diese der Wirklichkeit nachschrieb, als der grosse Dichter? Seine Helden und Heldinnen sind ebensowenig wirkliche Abbilder, wie etwa die Apostel auf Leonardos Abendmahl mit den wirklichen Gestalten der Apostel etwas zu thun haben. Und trotzdem, wer hätte uns den Geist des classischen Alterthums in seiner ganzen Wahrheit und Schönheit herrlicher empfinden lassen, als Shakespeare; wer die ergreifende Scene der Abendmahls-Einsetzung wahrer geschildert als Leonardo da Vinci? Gerade dadurch, dass sie uns durch die Brille ihrer Zeit rückwärts schauen lassen, führen sie uns die Gestalten näher und lassen sie uns als wirkliche Menschen von Fleisch und Bein empfinden, warmblütig und mit Tugenden und Fehlern begabt. Goethes Iphigenie gleicht, da der Dichter den umgekehrten Weg einschlägt, einer wunderbar schönen, edel geformten Statue voll classischer Schönheit, wie sie ein Phidias nicht herrlicher in Marmor bilden konnte; Shakespeares Helden, ein Troilus, Theseus, eine Cressida, sind lebendige Menschen, aber die Luft, die sie umgiebt und die uns der Dichter athmen lässt, ist eine echt classische. Händel gleicht Shakespeare. Sein Herakles ist in dieser Beziehung sein grösstes Meisterwerk. Eine Dejanira, wie sie Händel geschaffen, hätte nur noch einem Aeschylos gelingen können. Nicht in dem slavischen Nachbilden des Aeusserlichen, Sichtbaren beruht hier der Werth der Kunst, sondern in der lebendigen Wiedergabe des Geistes einer Zeitepoche. Darum ist z. B. ein Shakespeare'scher Sommernachtstraum, ein Händel'scher Herakles oder Acis und Galatea unendlich mehr ein echt griechisches Stück, als alle die Werke Späterer, welche meinen, in der photographisch treuen Wiedergabe des Sinnfälligen läge das Geheimniss der Kunst. Die Medea in Teseo athmet bereits diesen Geist. Sie ist gewissermaassen eine Vorstudie zu jener gewaltigen Gestalt der Dejanira; der Rahmen ist allerdings enger begrenzt, die Darstellung ohne die gewaltige Kühnheit, und doch tritt das Bild bereits scharf in seiner tragischen Grösse und classischen Ruhe, der einfachen Schönheit der Linien aus dem Rahmen des

Ganzen, vor Allem in den beiden Recitativen mit Begleitung: »Ira, sdegni e furore« und »Ombre, ombre sortite dall' eterna notte!« Das erstere Recitativ giebt mir Veranlassung, noch eine zweite Seite der Kunst Händels zu berühren. Auf dem Worte »furore« befindet sich eine energisch abwärtsstrebende Coloratur.



Man steht in unserer Zeit dem Coloraturgesang fast feindlich gegenüber; mit Unrecht. Allerdings, wenn die Coloratur nur dazu dient, dem Sänger Gelegenheit zu virtuoser Bethätigung zu geben, ist sie zu verwerfen; aber die Coloratur kann einen viel höheren Zweck haben, sie kann ein Darstellungsmittel sein. So tritt sie bereits im Gregorianischen Gesang auf, um dem Jubel Ausdruck zu geben, um irgend ein Wort hervorzuheben, oder malerisch ein Wort oder einen Gedanken auszuschmücken. In diesem Sinne hat sie auch Händel in den meisten Fällen angewandt. Die wilde Wuth »furore« lässt sich nicht besser ausdrücken, als durch diese charakteristische Figur. Dabei ist allerdings vorauszusetzen, dass der Sänger die Fähigkeit besitzt, die jeweilige Stimmung scharf zu erfassen, die technische Schulung, welche alle Schwierigkeiten spielend überwindet, vor Allem das Vermögen, diese Factoren zu vereinigen und durch die Coloratur die gewollte Stimmung wiederzugeben. Ob unsere Gesangkunst wohl je diese Stufe des Könnens wieder erreichen wird? —

Im Theseus fällt auch die merkwürdig reiche und oft virtuos gestaltete Verwendung der Oboe und der Bläser überhaupt auf. Das ist der sicherste Beweis, dass das Opernorchester über vorzügliche Bläser verfügte, denn wie Händel bei seinen Vocalpartien fast immer an bestimmte Sänger dachte, so passte er auch die Instrumentalstimmen dem Können seiner Musiker an. —

Während man in London Theater spielte und für italienische Sänger schwärmte, neigte sich auf dem Welttheater auch ein Drama dem Ende zu, ein Drama, welches seit 1701 spielte, der spanische Erbfolgekrieg. Das entsetzliche Gemetzel bei der Einnahme Barcelonas bildete die Schlusscene dieses schrecklichen Stückes. In Utrecht wurde der Friede aufgesetzt, und in London rüstete man zu einer grossen kirchlichen Friedensfeier. — Händel hatte das alles kommen sehen und bereits seinen Plan gemacht. Eine Feier, bei der die Königin, der ganze Hof, die gesammte Aristokratie, kurz »ganz London« zugegen war, wäre für ihn eine Gelegenheit, sich auch als Kirchencomponist zu zeigen, wie sie so bald nicht wieder kommen würde. Es war aber Vorschrift, dass zu solcher Gelegenheit kein Ausländer die Musik schreiben durfte. Doch Händel rechnete auf die Gunst der Königin, und suchte sich diese dadurch noch mehr zu gewinnen, dass er zu ihrem Geburtstage eine Ode schrieb. Die Rechnung war keine falsche. Bei der Friedensfeier wurden auf Befehl der Königin zwei Werke Händels gesungen, ein »Te Deum« (nach der Gelegenheit »Utrechter Te Deum« genannt) und ein »Jubilate«.

Es wäre merkwürdig, wenn der Aufenthalt in Italien, besonders in Venedig und Rom, nicht auch in Beziehung auf Händels Kirchenmusik von Einfluss gewesen wäre. Allerdings, Händel wäre nie im Stande gewesen, ein Nachahmer Gabrielis oder Palestrinas zu werden, dazu war er eine viel zu stark ausgeprägte Individualität; das wäre ebenso unmöglich gewesen, als es für Händels Charakter undenkbar war, dass der Spener'sche Pietismus, der sowohl in Halle als Hamburg das öffentliche Leben durchzog, auf seine

Musik einen Einfluss haben konnte. Was er aber von den grossen Italienern der Kirchenmusik lernte, das war, was die gesammte italienische Kunst damals auszeichnete, Ebenmaass aller Glieder, plastische Verhältnisse nicht nur im Aufbau, sondern auch zwischen Kunstwerk und Aufführungsraum, das Festhalten ferner einer erhabenen, kirchlichen Grundstimmung, bei reichster, aber symmetrischer Entfaltung der Gegensätze. Das alles beweisen die beiden Werke auf's Treffendste.

Die kirchliche Stimmung, die noch mehr betont wird durch breite Intonationen, von denen die eine, im Te Deum, eine uralte Psalmenintonation ist, keine Ueberladung mit Details, der Gesamtwirkung im grossen Raume schadend, Klarheit der Gliederung, Abwechslung nicht nur durch innere Mittel, wie Rhythmus, thematische Bildung und Tempo, sondern auch durch Vermehrung der Singstimmen in einzelnen Chorsätzen, Mischung von zwei Chören mit verschiedener Stimmenbesetzung, an die Art Gabriellis erinnernd, eine gegen den Schluss stetig anwachsende, naturgemässe Steigerung, — das sind die Eigenschaften, welche uns in beiden Werken entgegentreten. Zusammengenommen erzeugen sie eine Grundstimmung, die erhaben und kirchlich ist, wenn wir unter letzterem Worte nicht das Confessionelle verstehen, sondern nur die feierliche, würdige Stimmung, wie sie allein in das Haus Gottes gehört.

Kirchliche Musik hat Händel stets geschrieben, so oft er kirchliche Texte componirte, confessionelle niemals.

In der äusseren Anlage hat Purcell's Te Deum Händel zum Muster gedient.

Wir haben Händel jetzt von zwei Seiten kennen gelernt, als Dramatiker — und da ist er der grösste seiner Zeit — und als Darsteller des kirchlich Erhabenen; — auch hierin hat er Keinen gefunden, der es ihm gleich thun konnte. — In dem Moment aber, in dem er für diese beiden Seiten seines Könnens einen Weg der innigsten Vereinigung fand, wie ihn das Oratorium nachher bietet, da erreichte er das Höchste. Wir stehen bereits dicht vor dem Augenblick, in welchem Händel diesen letzten gewaltigen Schritt in seiner Kunst thut. Vorher aber müssen wir noch einiger wichtiger Lebensumstände des Meisters gedenken.

Der Verkehr, den ein Mensch mit andern pflegt, Freundschaften und Bekanntschaften sind für die Charakterbeurtheilung stets von Werth. Händel war trotz seines ernsten Aussehens ein gern gesehener Gesellschafter, der sogar witzig und humorvoll sein konnte. Dass er mit seinen Fachgenossen in stetem Verkehr stand und regen Antheil an allen musikalischen Ereignissen nahm, ist bei seinem Charakter natürlich, und so sehen wir ihn denn auch häufig als Mitwirkenden in den Concerten des musikalischen Kohlenmannes Britton.⁵⁰⁾ Aber der allseitige Geist eines Händel hätte an dem einseitigen Verkehr mit Fachgenossen allein niemals Genüge finden können, er bedurfte des geistigen Austausches auch mit interessanten geistvollen Menschen anderer Stände. Hieran hat London nie Mangel gehabt. Zu solchem Verkehr bot ihm das Haus seines Gastfreundes, des Lord Burlington, ausgiebigste Gelegenheit. In diesem Hause trafen sich die bedeutendsten Geister ihrer Zeit, wie das Dichterkleeblatt, der Sprachbeherrscher Pope, der lebenswürdige Gay, der stolze und boshafte Swift und der mit diesem eng verbundene musikalische Arzt Dr. Arbuthnot, mit welchem Letzterem Händel

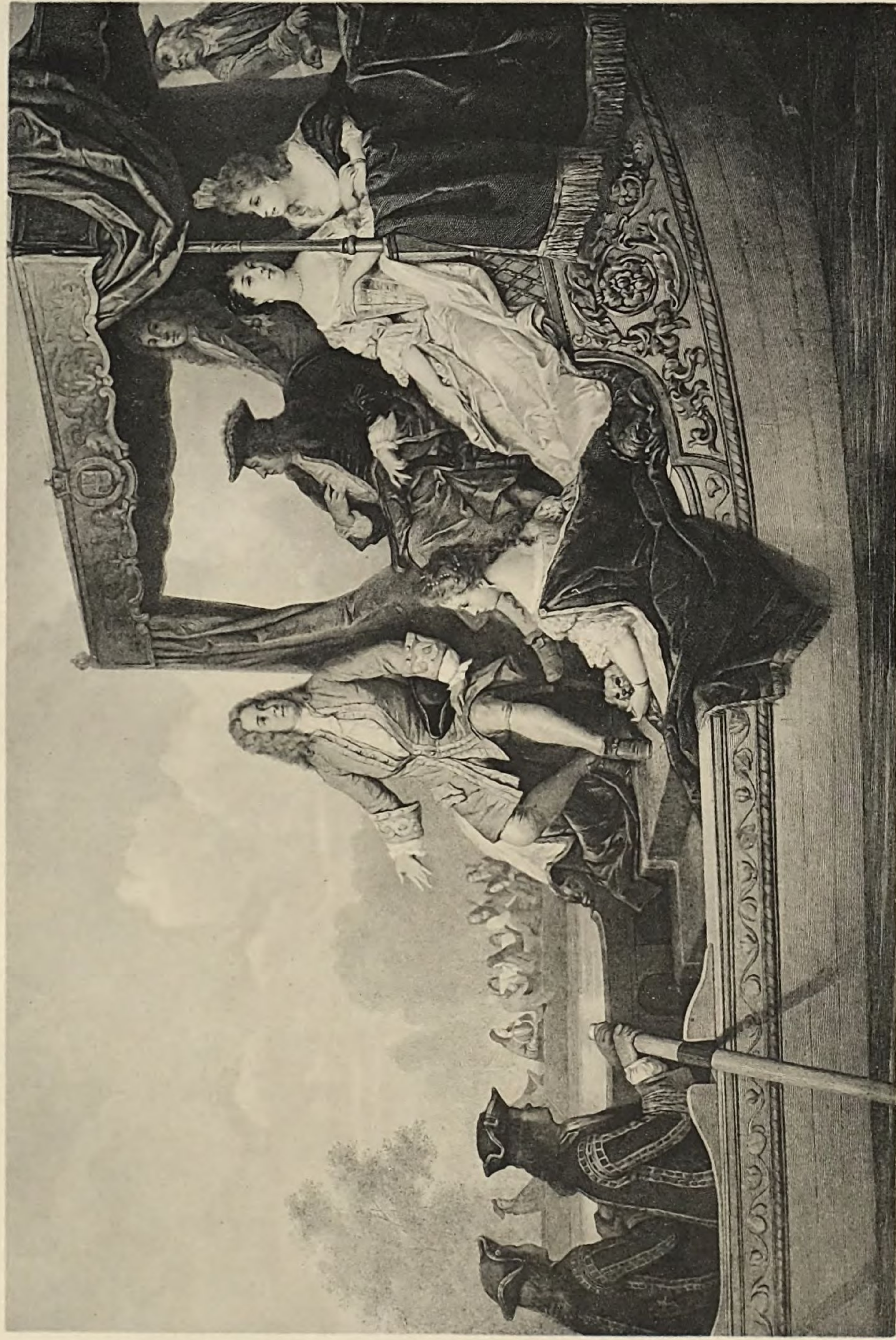
stets in besonderer Freundschaft zu verkehren pflegte. — Am Hofe war Händel bei der Königin in ganz besonderer Gunst, für die Musik zur Friedensfeier hatte sie ihm ein Jahresgehalt von 200 Pounds ausgesetzt. Der grosse weltstädtische Zug, der das Londoner Leben bei allem Parteigetriebe auszeichnete, mochte ebenfalls einer Natur, wie die Händels war, gerade passen. Kurzum, sein Leben hatte sich in London so nach seinem Geschmack gestaltet, dass er es um keinen Preis mehr mit dem in einer anderen Stadt hätte vertauschen mögen. Der Urlaub war bereits verstrichen, aber Händel dachte nicht daran, nach Hannover zurückzukehren. Das war sehr unüberlegt gehandelt. Der offenbare Contractbruch sollte ihm bald viel zu schaffen machen.

Im August 1717 starb die Königin Anna, und den englischen Thron bestieg gerade jener Fürst, gegen den Händel sich so versündigt hatte, der Kurfürst von Hannover als Georg I. Das war für Händel gleichbedeutend mit einer Verbannung vom Hofe und konnte auf die Dauer noch schlimmere Folgen haben. Händel erkannte dies und suchte Mittel und Wege, den König sich wieder zu versöhnen.

Dass übrigens derartige widrige oder unangenehme Verhältnisse seiner Schaffenskraft keinen Hemmschuh anlegten, sehen wir hier und werden später noch mehr Gelegenheit haben, ihn darin zu bewundern. Die Oper *Amadis*, welche in diese Zeit fällt, zeigt den Meister vollständig auf der Höhe seiner Kunst. Den Text hatte Heidegger, der Director des Haymarket Theater, geschrieben, mit dem Händel später in sehr nahe Beziehung trat. Das an Scenen voll dramatischer Kraft und Leidenschaft reiche Werk hatte einen grossen Erfolg. —

Endlich sollte auch die Aussöhnung mit dem Könige zu Wege kommen. Der Baron Kielmannsegge, derselbe, der Händel einst in Venedig bewogen hatte, nach Hannover zu kommen, war ihm auch in London ein treuer Freund geblieben. Er hatte sich der Sache angenommen und einen Plan ersonnen, nach welchem Händel dem König, der nächstens eine Vergnügungsfahrt auf der Themse unternehmen würde, durch eine Serenade vom Wasser aus eine Huldigung darbringen sollte. Alles ging nach Wunsch. Als der König die herrliche, volltönige Musik hörte, wusste er sofort, von wem solche Töne kamen und auch was sie bezwecken sollten, und gerne gewährte er dem Meister Verzeihung. Die Musik ist bekannt geworden unter dem Namen »Wassermusik«. Auch an den Hof kam Händel bald wieder. Der berühmte Geiger Geminiani, der beim König in besonderer Gunst stand, erklärte, er könne seine Sonaten nur spielen, wenn Händel begleite. Das sah der König auch ein; Händel musste erscheinen; die Aussöhnung war eine vollständige. Wie sehr der König Händel schätzte, ersehen wir daraus, dass er die von der Königin Anna ausgesetzten Jahrgelder um das Doppelte erhöhte und ihm ein paar Jahre später auch den Unterricht der königlichen Kinder anvertraute mit einem Jahresgehalt von 200 Pounds. Damit hatte dann Händel ein Jahreseinkommen von 12 000 Mark (in unserem Gelde). Alles das, alle Ehren und Auszeichnungen hinderten jedoch nicht, dass der Meister in einer Art von Staatskalender unter dem Tanzmeister der Prinzessinnen rangirt.⁵¹⁾

Der König verblieb vorläufig nur bis zum Juli 1716 in London; am 17. reiste er ab nach Hannover. Händel war mit im Gefolge. Dort angekommen, benutzte der Meister die Gelegenheit und fuhr zunächst in seine Vaterstadt



HÄNDEL UND GEORG I. KÖNIG VON ENGLAND,

Nach einem Kupferstiche im Verlage von J. Bulla, Paris,

Halle, um seine Angehörigen zu besuchen; auch für die Wittwe Zachau's, die in Dürftigkeit gerathen, sorgte er bei dieser Gelegenheit. Ebenso treffen wir ihn in Ansbach, wo er seinen alten Universitätsfreund, Christoph Schmidt, bewog, als Geschäftsführer und Sekretär mit ihm nach London zu gehen. Wieder nach Hannover zurückgekehrt, kam ihm eines Tages Brockes Passionsdichtung in die Hände. An freier Zeit fehlte es nicht, eine Oper zu schreiben war keine Gelegenheit, also begann er mit der Composition dieser Passion.

Im Jahre 1704 war eine Passion, von Hunold Menantes gedichtet, von R. Keiser componirt, erschienen. In dieser war der Evangelist ganz ausgelassen worden, Bibelsprüche und Kirchenlieder fehlten vollständig, dagegen hatte der Dichter drei Cantaten oder sog. Soliloquia, die Klage Mariä, die Thränen Petri und einen Liebesgesang der Tochter Sion, eingeflochten. Die Passion näherte sich so in bedenklichstem Maasse der italienischen Oper. Von allen Seiten wurde die Dichtung scharf angegriffen und vor Allem das Fehlen des Evangelisten scharf getadelt. Dieses Werk bildete die Anregung für Brockes, auch eine Passion nach neuer Art, aber ohne die Fehler der Menantes'schen Dichtung, zu schreiben. Er fasste das Ganze dramatisch ab, liess es auch nicht an den Soliloquia der mithandelnden Personen fehlen, behielt aber den Evangelisten bei und füllte so die Lücken zwischen den einzelnen Bildern durch eine freie Erzählung der Leidensgeschichte aus. Diesen Bildern waren fromme Betrachtungen gegenübergestellt und zwei allegorischen Personen, der »Tochter Sion« und der »gläubigen Seele«, in den Mund gelegt. Schliesslich trat an geeigneter Stelle auch die christliche Kirche mit Kirchenliedern als Chor auf.⁵²⁾ — Die Dichtung ist für unseren Geschmack allerdings ungeniessbar; neben ihrer Schwülstigkeit wirkt sie in ihrem hohlen Pathos oft geradezu komisch. Das war aber damals die Sprache der geistlichen Dichtung überhaupt, und Brockes ist noch lange nicht der schlechteste unter den Dichtern seiner Zeit, man braucht nur einmal die Texte zu verschiedenen Bach'schen Cantaten zu lesen.

Zuerst wurde die Passion von Staiger componirt und 1712 aufgeführt; auch Mattheson und Telemann setzten sie in Musik, und der grosse S. Bach schätzte sie so, dass er mehrere Arien in seine Johannes-Passion übernahm und componirte.

Grosse reflectirende Chöre fehlen in diesem Werke Händels vollständig. Die kurzen dramatischen sind verschieden an Werth, manche stehen hinter denen der Postel'schen Passion zurück, andere aber wie: »O weh, sie binden ihn« sind unübertrefflich in ihrer dramatischen Haltung. Unter den Arien sind die meisten von grossartiger Schönheit. Glücklicher Weise sind sie uns nicht verloren, und brauchen wir uns nicht den Genuss durch den schwülstigen Text verderben zu lassen. Dieses Werk ist für Händel eine Goldgrube gewesen; aus ihm hat er für Esther und Debora hauptsächlich geschöpft. In diesen Werken erscheinen uns jene Melodien in ihrer lauterer Klarheit, frei von allen Schlacken und anhaftenden unedlen Bestandtheilen, in edles Metall verwandelt.

Im Januar 1717 kehrte Händel nach London zurück. Das Theater machte immer schlechtere Geschäfte; bevor es jedoch vollständig einging, kamen noch Rinaldo und Amadis zur Aufführung.

Händel zog sich nun ganz vom Theater zurück und nahm eine Stelle als Musikdirector beim Herzog von Chandos an, der in der Nähe von London, in Cannons, einen wunderbaren Landsitz besass. Der Herzog galt allgemein als ein Sonderling, war dabei aber ein begeisterter Freund der Kunst. Bei ihm verkehrten die Spitzen der Aristokratie, der Gelehrten- und Künstlerwelt. Ein Hauptstolz war es ihm auch, in seiner Capelle beim Gottesdienst Kirchenmusik aufführen zu lassen, die durch ihre Pracht und Vorzüglichkeit Alles in Schatten stellen sollte. Das war ihm auch gelungen. Sein Capellmeister, Dr. Pepusch, ein Deutscher, hatte die Leistungen des Chores und Orchesters auf eine solche Höhe gebracht, dass der Gottesdienst in Cannons stets zahlreiche Besucher aus London herbeizog. Wie musste sich das noch steigern, wenn an der Spitze ein Händel als »Leiter« stehen würde! Schnell entschlossen fand sich der Herzog mit Pepusch ab und engagierte unseren Meister. Es sind glückliche Jahre, die Händel hier in schöner Natur, umgeben von kunstsinnigen Männern, frei von allen Sorgen erlebt hat, reich auch an unsterblichen Werken. Seine Stellung brachte dieselben Verpflichtungen mit sich, die er einst in Halle als Student hatte erfüllen müssen; er war Organist, Dirigent und Componist. Wie damals trat die Forderung an ihn, zu den Kirchenfesten stets für neue Musik sorgen zu müssen. So entstanden zunächst die berühmten 12 Chandos Anthems und ein grosses Te Deum in B-dur.

Der Name »Anthem« von Ant'hymn — »a corruption of Antiphon« (Wechselgesang), wie Hawkins bemerkt, war bei den Meistern des 16. Jahrhunderts, Tye, Tallis u. A. gleichbedeutend mit Motette; man verstand darunter mehrstimmige Kirchenstücke über Bibelworte componirt, und zwar in englischer Sprache. Zu Händels Zeit jedoch ist der Name zum Allgemeinbegriff für jede Art kunstvoller Kirchenmusik geworden, die direct für den gottesdienstlichen Gebrauch geschrieben war.⁵³⁾

»Die alte Musik ist kirchlich, Händels Kirchenmusik ist alttestamentlich«, sagt treffend Chrysander; wir können noch hinzufügen: und dramatisch. Hierdurch tritt sie in geraden Gegensatz zu der eigentlichen Kirchenmusik z. B. Palestrinas und der Niederländer. Während die Werke letzterer Meister rein objectiver Art sind, ein kostbares Gefäss für die Worte des Gebetes der ganzen Kirche, während der Componist sein eigenes menschliches Empfinden vollständig auszuschliessen und seine Gesänge so zu formen hat, dass sie mit der liturgischen Handlung in Eins sich verschmelzen,⁵⁴⁾ wird bei Händel das Kunstwerk zum Selbstzweck. Indem der Tondichter den geistlichen Text in sich aufnimmt, sich an ihm begeistert und bei der Composition uns Alles so darstellt, wie er persönlich es empfunden und erschaut, schafft er subjectiv. Das bedeutet nach einer Seite hin eine Befreiung des Kunstwerks, eine Loslösung aus den kirchlich liturgischen Banden. So wenig der subjectiv dramatische Stil in die Kirche passt, das Oratorium ist nur durch ihn denkbar. Darum erscheinen die Anthems oder Psalmen hier als wichtigste Vorstufe für das Oratorium. Keine Gebete sind es, sondern Scenen aus der Geschichte des auserwählten Volkes, voll Leben und Wahrheit, aber auch voll Erhabenheit, denn über den Bildern schwebt Jehova, der gewaltige Lenker von Israels Geschick. Wir erblicken ihn nicht selbst, aber stets fühlen wir

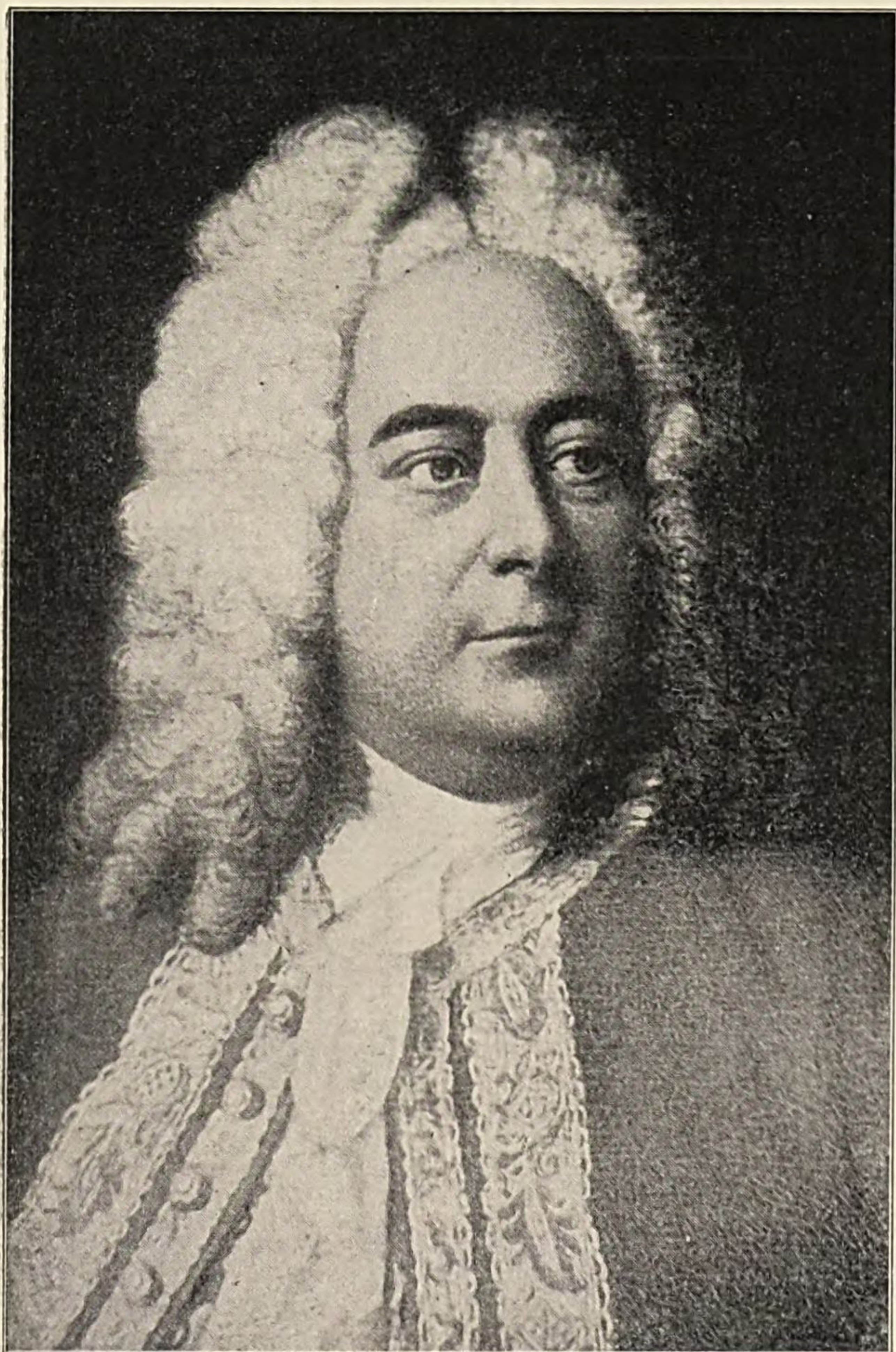
seine Nähe. Es ist dieselbe Grundstimmung, welche alle biblischen Oratorien Händels durchzieht, die wir hier in den Psalmen empfinden. Mit diesem Werke hat Händel die Fundamente fertiggestellt und stark genug begründet, dass sie den gewaltigen Bau der Oratorien für ewige Zeiten sicher zu tragen vermögen. Jetzt war die Zeit erfüllet.

OPER UND ORATORIUM.

Für das Oratorium ist das Wichtigste die Wahl des Stoffes: denn dieser unterscheidet es scharf von der Oper und dem Drama. Letzteres verlangt eine Handlung, die sich vor unsern Augen, lückenlos, von Schritt zu Schritt entwickelt, einen Helden, der durch seine Handlungen sich sein Schicksal schafft in freier Selbstbestimmung. Beim Oratorium ist natürlich auch eine logische Handlung die erste Bedingung, aber die Entwicklung braucht nicht stetig und Schritt für Schritt vor sich zu gehen. Das Ganze besteht vielmehr aus einzelnen Bildern und Szenen, welche einzeln weit mehr in die Breite wachsen, als dies bei der Oper und dem Drama der Fall sein darf. Ein solcher breiter Aufbau des Bildes gestattet nicht nur, sondern verlangt naturgemäss neue und grossartige Mittel zur Steigerung, sollen nicht statt abwechslungsreichen Alpenlandschaften flache und eintönige Ebenen ansehen. Das führt von selbst zu der Einführung gross angelegter Chöre, welche den Sologesängen entweder das Gleichgewicht halten oder sogar meist noch ein Uebergewicht über jene gewinnen. Gerade diese hohe Bedeutung und reiche Verwendung des Chores unterscheidet das Oratorium vorzüglich von der Oper oder dem Drama. Dieses Betonen der einzelnen Scene als abgeschlossenes, grossangelegtes Bild gönnt folgerichtig, im Gegensatz zum Drama, den Verbindungsgliedern der Handlung nur geringe Entfaltung; ein ruhiges, gleichmässiges Fortschreiten Schritt für Schritt ist fast unmöglich. Ebenso darf das Oratorium einer Exposition der Handlung entbehren. Diese Umstände, in Verbindung mit dem Uebergewicht des Chores, weisen dem Helden des Oratoriums eine ganz andere Stellung an, wie dem des Dramas. Letzterer ist der Träger des Ganzen, er bereitet sich sein Schicksal mit eigener Verantwortlichkeit und seine Handlungen bedingen in logischer Folge auch das Ende, sei es im guten oder bösen Sinne. Für eine solche Entwicklung des Helden hat das Oratorium keinen Platz. Der Held dieser Kunstgattung muss anders geartet sein, als der des Dramas. Händel wusste ihn zu finden; er nahm ihn aus der Geschichte des Volkes Israel. Die Helden dieses Volkes unterscheiden sich wesentlich von denen, welche das Drama verlangt. Sie sind es nicht selbst, welche die Handlung leiten, sie sind vielmehr Werkzeuge eines höheren Lenkers der Dinge, Jehovas. Unsichtbar führt dieser die Gesicke des Volkes, aber wir fühlen seine Nähe. Auf seinen Befehl vollbringt der Held seine Thaten, er ist es, der

Sieg oder Tod verleiht. Diese Anschauung rückt mit einem Male unsere Kunstgattung in die Sphäre des Erhabenen. Damit ist dem Chore von selbst seine hervorragende Aufgabe angewiesen.

Wenn nun auch das Oratorium sich von dem Drama sehr unterscheidet, so muss es nichtsdestoweniger doch dramatisch sein. Das will sagen, die einzelnen Bilder oder Szenen verlangen, wenn auch eine



Portrait Händels von Hudson.

Nach einem Stich im Verlage Carl Simon, Berlin SW.

breite, so doch eine stets logische und sich plastisch aufbauende Steigerung der Handlung, ein bewusstes Streben nach einem Höhepunkte. Naturgemäss zeigt sich dieses Bestreben weniger ausgeprägt in Bezug auf die Gesamtheit der Scenenanlage, — Grundbedingung aber ist, dass das Werk stets als Ganzes erscheine auch in der Handlung. Dürftig aneinander gereihte Episoden machen kein Oratorium aus. In diesem obersten Princip stimmen Drama und Oratorium überein. — Die Nothwendigkeit einer dramatischen Gestaltung zwingt ferner, alles Ueber-sinnliche aus der Gestalt des Helden fern zu halten; nur echte Menschen, mit Tugenden und Schwächen lassen eine dramatische Behandlung zu. Die Sicherheit, mit welcher Händel seine Stoffe auswählt, sie für den Zweck passend aufbaut und musikalisch dramatisch ge-

staltet, ist fast ebenso genial, als die Musik der Werke selbst. Sein Oratorium ist seine eigene Erfindung, es ist die logische Folge und zugleich die Bekrönung seines Entwicklungsganges. Mit dem alten italienischen Oratorium hat es nichts als den Namen gemein, der für die Händel-Werke nicht leicht schlechter hätte gewählt sein können. Daher mag es kommen, dass er bei seinem ersten Werke selbst nicht wusste, ob er es Oratorium oder Oper nennen sollte; das eine passte so wenig wie das andere, er hätte eine ganz neue Bezeichnung dafür erfinden müssen. Ein Händel-Oratorium konnte nur ein dramatisch genial veranlagter Mensch schreiben, einer, der wie Händel

Chorus anegro

Hallelujah.

Mit Erlaubnis der Königl. Bibliothek in Berlin.

Violoncello

Tympani

Vi.

Handwritten musical score for 'Hallelujah'. The score is written on ten staves. The first three staves are for Violoncello (Violoncello), Tympani (Tympani), and Violin (Vi.). The remaining seven staves are for the vocal parts, with the lyrics 'Hallelujah' written below the notes. The music is in a major key and 4/4 time. The notation is in a cursive, handwritten style. The first staff (Violoncello) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (Tympani) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff (Violin) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are written in a cursive, handwritten style, with the lyrics 'Hallelujah' written below the notes. The music is in a major key and 4/4 time. The notation is in a cursive, handwritten style.

102

Укр.

for the Lord God omnipotent reigns

for the Lord God omnipotent reigns Hallelujah

von der Oper ausgegangen war. Er musste nothwendig zu diesem Ziele gelangen, ebenso nothwendig wie Richard Wagner, der von denselben Anfängen ausging, naturgemäss zum Musikdrama gelangen musste.

Das erste Oratorium Händels, »Esther«, ist auf eine Aufforderung des Herzogs von Chandos entstanden. Wie Pallas Athene dem Haupte Jupiters, ist es fertig, als vollendeter Typus seiner Gattung, des Meisters Geist entstiegen. Dass man es Anfangs auch auf der Bühne dargestellt hat, ändert nichts an dem Charakter des Werkes; einen scenischen Hintergrund wird jedes Händel'sche Oratorium vertragen, wenn er auch als überflüssig zu betrachten ist. Sicher aber wird das Oratorium dadurch der Oper um Nichts näher geführt, sondern bleibt, was es ist. —

Ich wähle gerade »Esther«, das Werk, welches man bislang mit Unrecht unterschätzt hat, um in einer ausführlicheren Besprechung an ihm als Beispiel zu zeigen, wie Händel bei der Abfassung vorzugehen pflegte.

Als Einleitung dient eine dreisätzige Ouverture, welche zu dem Schönsten gehört, was Händel auf diesem Gebiete geschaffen. Besonders interessant ist der zweite Satz dadurch, dass er die Hauptmomente bezw. die Personen der Handlung bereits scharf charakterisirt. Dem schmerzlichen Klagemotiv der hart bedrängten Juden (Violinen und Oboen) steht ein anderes von starrer Unerbittlichkeit, wie sie den Bedränger Haman kennzeichnet (Bratschen und Bässe), entgegen. Man kann somit diesen Satz als eine geniale Vorahnung jener Form der Ouverture betrachten, wie sie Mozart in seinem Don Juan, oder Beethoven im Coriolan geschaffen hat. Der Aufbau des Werkes in der ersten Bearbeitung ist, nach Scenen geordnet, folgender: Erste Scene. Der persische Feldherr Haman giebt Befehl, alle Juden, Weib und Kind nicht ausgenommen, zu vernichten. Die zur Milde mahnenden Worte Harbonahs vermögen nicht seinen Sinn umzustimmen. Mit wilder Freude hören die Krieger den Beschluss und wiederholen hohnvoll jauchzend den Mordbefehl. (Chor: »Wer soll den Gott der Juden scheuen.«) Die zweite Scene führt uns unter die Israeliten. Hier herrscht grosse Freude. Esther ist Königin! »Nun stimmt die Harf' zum Preisgesang!« Freudig erregt bricht der Chor in die Worte aus: »Wer hält im harten Dienst uns noch, in Kettenlast und Slavenjoch?!« Da eilt in der dritten Scene ein Israelit herein mit der Unglücksbotschaft; in düsteren Farben schildert er die kommenden Gräuel: »Mich dünkt, ich höre die Mütter schreien beim grausen Mord der Kinderschaar!« etc. Der nun folgende Klagechor ist eines der ergreifendsten Stücke Händel'scher Kunst. Noch düsterer wird die Stimmung in der folgenden wunderbaren Arie: »O Jordan, heil'ge Fluth.« — Vierte Scene. Esther und Mardakai. Letzterer berichtet Esther, was geschehen, und giebt als einziges Rettungsmittel ihre Verwendung beim König an. Nun ist aber ein Gesetz, dass Jeder, der ungerufen vor des Königs Augen tritt, des Todes schuldig ist. Anfangs schwankt Esther. Mardakai jedoch redet ihr zu: »Nahe ihm furchtlos, Königin, vertraue der Liebe, Furcht ziemt nur vor Gott allein. Fällst Du für Dein Volk, so ist dieser Tod das schönste Loos.« Esther rafft sich auf und verspricht ihre Hilfe. »Wenn nur Blut versöhnen kann, so nimm mein Leben an, doch des Volkes erbarme Dich.« Die fünfte Scene zeigt uns Esther vor dem Könige Ahasverus. Doch sie hat ihre Kraft überschätzt. Wie sie des Gewaltigen Antlitz erblickt, schwinden ihr die Sinne. Ahasver eilt zu ihr,

und mit zärtlichen Liebesworten sucht er sie aus ihrer Ohnmacht zu befreien. »Das blutige Gesetz war nie bestimmt, o theures Weib, für Dich.« Esther erwacht und redet ihn flehend an: »Find' ich vor deinen Augen Gnad', so ehre mich, o grosser Fürst; lass dich herab, und huldvoll komm' zu meinem Mahl. Den König und Haman lad' ich ein.« Der König sagt zu in der anmuthigen Arie: »Wie blieb ich fern, wo Liebe wohnt?« Nun ändert sich die Stimmung des Volkes und gewinnt eine Grossartigkeit und Kraft, die Alles überragt. Eine Stimme ruft zu Jehova, dem Gewaltigen, Lichtumstrahlten: »Steh' auf, vertilge die Feinde allzumal.« Jehova erhört das Flehen, und bei dem folgenden urgewaltigen Chor: »Er kommt« glauben wir unter Sturmesbrausen und Gewittersturm seine Nähe zu fühlen. Nun folgt das Mahl bei Esther. Hier erfährt der König die Verworfenheit Hamans und schwört bei dem Sonnenball, der Macht des Tages, dass Hamans Auge nie mehr den Strahl des gold'nen Lichts sehen soll. Haman fleht Esther an, ihm Schutz zu gewähren, sie aber weist ihn stolz zurück. Damit hat die Handlung ihren Abschluss gefunden, und der weit ausgedehnte, durch Soli unterbrochene Schlusschor lässt den Jubel und die Freude, die in Aller Herz gezogen, wie ins Unendliche ausklingen. —

In dieser Form wurde das Werk in Cannons aufgeführt. Im Jahre 1732 unterzog es Händel einer Neubearbeitung, die darin bestand, dass er 1. einzelne neue Stücke, z. B. eine Hallelujah-Arie einfügte, dem zweiten Act einen der mächtigsten Chorabschlüsse gab und hierzu das gewaltige Krönungsanthem (Zadock, der Priester), welches inzwischen entstanden war, verwandte; 2. grössere Klarheit in die Handlung zu bringen suchte durch Umstellung einzelner Scenen. Am glücklichsten zeigt sich dies gleich zu Anfang. Die erste Scene, welche mit einem wunderbar farbenprächtigen Eingangsstück beginnt, führt uns Esther als Königin vor, Israel scheint glücklichen Tagen entgegen zu gehen. Jetzt folgt Hamans Anschlag gegen die Juden, darauf setzt sich die erste Scene gewissermaassen fort in der Arie: »Stimmt an.« Letzteres drückt allerdings die wichtige Scene des Haman zur Episode herab und schliesst eine dramatische Steigerung aus. Jetzt erst folgt der Umschwung der Stimmung. Mardakai erfährt Hamans böse Absicht. Es folgt die unendlich tiefe Arie: »O Jordan, Jordan«, mit ihrem klagenden Orchestermotiv und der so trefflichen Malerei des dahinströmenden Flusses durch die lang ausgehaltenen Noten der Geigen zu den Worten: »Soll ich nie mehr dich gleiten sehen«, darauf der Klagechor. Die Umstellung dieser beiden letzten Stücke, wie sie Händel vorgenommen, ist ein entschiedener Fortschritt, da sie eine Steigerung in sich schliesst.

In dieser Art sind nun auch die folgenden Scenen hier und da geändert, oder erweitert. Der Schlusschor hat sogar zwei neue Fassungen. Derartige Aenderungen nahm Händel auch an seinen späteren Oratorien vor. Um das zu verstehen, muss man stets im Auge behalten, dass Händels Werke fast alle Gelegenheitscompositionen waren, wie ich schon oben erwähnt habe, und stets der Gelegenheit, für welche sie bestimmt, auch genau angepasst erschienen. Kam eine neue Gelegenheit, so musste das Werk sich dieser fügen. Eine Arie z. B., welche dem neuen Vertreter einer Partie nicht lag, wurde transponirt oder geändert, oder war der Sänger nach einer Seite hin bedeutender als sein Vorgänger, so fügte der Meister wohl

auch noch Stücke zu. Wer Händels Verfahren genau kennt, sieht bald ein, dass wir auch heute nicht nur berechtigt, sondern sogar gezwungen sind, wenn wir eines seiner Werke aufführen wollen, diese Grundsätze zu beachten und die Oratorien in eine Form zu bringen, welche unserer Zeit entspricht. Dieses Princip erkannt und ins Praktische übertragen zu haben, ist eines der grössten Verdienste Chrysanders. Er hat neben Debora und Herakles auch Esther einer solchen Bearbeitung unterzogen. Schnelle Entwicklung, möglichst ausgeprägte continuirliche Steigerung, vor Allem Eindringlichkeit und Uebereinstimmung der Sprach- und musikalischen Accente, das sind die

(Beispiel aus Debora.)

z. B. Original: *Proud* in *fi-dels!*
 Uebers.v. Un - gläu-bi-ger!
 Gervinus.

oder

Orig: *none but our God is here re-ver'd! Our breasts his in-spi-ra-tion warms.*
 Gerv: nur Gott al-lein ge-bie-tet hier! All uns begeistert heil'ge Glut.

Chrys: Hochmüth'ger Hei - de

Chrys: nur Gott al-lein ge-bie-tet hier und uns begeistert heil'ge Glut.

Forderungen, die unsere durch Wagner beherrschte Zeit verlangt. Diesen hat Chrysander bei seiner Arbeit Rechnung getragen. In solcher Weise, in echt Händel'schem Geiste bearbeitet, wurde Esther auf dem Händel-Feste zu Mainz am 18. Juli 1897 aufgeführt und fand eine geradezu begeisterte Aufnahme. Der Eindruck war fast grösser, als der, den Debora mit ihren gewaltigen Chören erzielte. Das war nicht nur ein Zeichen und ein Beweis, wie Recht Chrysander hat mit der Forderung einer zeitgemässen Bearbeitung, sondern auch dafür, dass Esther an Werth und Bedeutung keinem der anderen Werke nachzustehen braucht.⁵⁵⁾ Was bei den genannten Aufführungen sich auch herausstellte, war die Thatsache, dass Händel keine Ueberarbeitung des instrumentalen Theils verlangt, dass vielmehr die Originalinstrumentirung in der Besetzung des Orchesters, wie ich sie oben⁵⁶⁾ beschrieben habe, an wunderbarem Wohllaut und abwechselnder Farbenpracht alle Bearbeitungen weit übertrifft und überflüssig macht. —

Kaum ist Esther fertig, so sehen wir Händel bereits wieder an der Arbeit. Dem biblischen Oratorium stellte er das weltliche gegenüber in Acis und Galathea. Händel bezeichnet das Werk als »a Masque«. Das ist der Titel für phantastische Bühnenspiele überhaupt. Zwar ist hier die Scheidung von der Oper noch nicht so ausgesprochen, wie in Esther, auch die Anzahl der Chöre geringer, aber die Grundzüge der neuen Form, die in Herakles später ihren grössten Triumph feiert, sind klar ersichtlich. Ich habe bereits auf die Neubelebung antiken Geistes in den Werken Händels und Shakespeares hingewiesen. Fürwahr, beim Anhören dieses Werkes fühlt man sich versetzt unter den sonnigen Himmel Attikas in jene Zeit, wo Kunst Leben und Leben Kunst bedeutete. Man wird nicht fertig, alle die Schönheiten dieses unvergleichlichen, lieblichen Werkes aufzuzählen. Die entzückende Nachtigallen-Arie, das liebliche Lied der Galathea »So wie die Taube«, der polternde Gesang des Ungeheuers Polyphem, die Sehnsucht Acis', wo giebt es etwas Schöneres, Verklärteres, wo Vollendeteres in der ganzen Kunst?

Was die Dichtung der Esther anbetrifft, so wird Händel selbst wohl Vieles angegeben haben, was Arbuthnot und Pope dann in dichterische Formen kleideten. Dass Pope viel daran gedichtet, glaube ich nicht, dazu ist Esther zu poetisch angelegt; aber seine Feinhörigkeit für den musikalischen Tonfall der Worte, seine Correctheit im Versbau, sein Sinn für das richtige Wort

an der richtigen Stelle⁵⁷⁾ mögen doch mitgewirkt haben, dass Esther in dieser Beziehung tadellos ist. Als Dichter bedeutender war Gay, der Verfasser von *Acis und Galathea*. Pope nennt ihn »an Geist einen Mann, an Einfalt ein Kind«. Sein Charakter war wenig ernst und ebenso wenig gewissenhaft und gesetzt. In seinen Schilderungen des Landlebens (z. B. in *Shepherd's Week*) liebt er triviale und possenhafte Idyllen und eine derbe, sinnliche Komik, die an die niederländischen Meister Ostade und Teniers erinnert; dabei blickt aber überall der Spötter durch. Um so mehr muss man *Acis und Galathea* als Dichtung bewundern, in der er sich von alledem frei hält und ein Gedicht schafft, welches selbst ohne Musik der poetischen Stimmung nicht entbehrt. Am bekanntesten wurde er durch seine sogenannte »*Beggar's Opera*«, mit der wir uns später noch zu befassen haben werden.⁵⁸⁾ — In Cannons entstanden ferner noch 8 Claviersuiten, von denen die 5. mit den Variationen über den »harmonischen Grobschmied« am bekanntesten geworden ist.

LEBENSKÄMPFE.

Der Lebensfrühling unseres Meisters war dahingegangen, heiter und sonnig, Blumen sprossen auf allen Wegen ihm entgegen. Jetzt trat Händel in des Lebens Sommer ein. Herrlich gedeihen in diesem die Saaten, aber er bringt auch Gewitter mit, und mancher Ast am Lebensbaume wird durch der tückischen Blitze Strahl getroffen. Doch was kümmert dies die stolze Eiche, sie trotzt dem Wetter; und ob auch ein Zweig geknickt wird, herrlicher und prächtiger geht sie aus allen Kämpfen ungebeugt hervor. Und wie ein deutscher Eichbaum ragt Händel empor über seine Umgebung. Nicht nur König im Reiche der Kunst, fast herrlicher noch überstrahlt sein Charakter alles, was ihn umgiebt. In einer Zeit, über die Gay spotten konnte: »Was die Lasterhaftigkeit anbelangt, so ist es schwer zu unterscheiden, ob die vornehmen Gentlemen die Gentlemen von der Landstrasse oder die Gentlemen von der Strasse die vornehmen Gentlemen nachahmen« — in einer solchen Zeit berührt das Bild eines Ehrenmannes, wie unseres Händel, doppelt schön.

Die Leidenschaft des Spiels war schon seit langer Zeit eine grosse gewesen, unter Georg I. nahm sie nie gesehene Dimensionen an. Da tauchte plötzlich ein lebhaftes Gründertreiben auf, der sogenannte Südsee-Schwindel, und stachelte diese Leidenschaft zu einer wahren Speculationswuth an. Alle, Staatsmänner, Gelehrte und Dichter, Geistliche und Lehrer, kurz, wer nur etwas Geld sein eigen nannte, wollte nun mit einem Male reich werden. Plan auf Plan der abenteuerlichsten Art stieg wie eine Seifenblase auf und zerplatzte. Compagnien zur »Auffischung von Wracks«, zur »Entsalzung des Seewassers«, zur »Extrahirung von Silber aus Blei«, zur »Einführung von Eselhengsten aus Spanien«, zur »Construction eines Perpetuum mobile« und viele andere zogen massenhaft Unterzeichner heran.⁵⁹⁾ Was Wunder, dass die Speculation sich auch des Theaters bemächtigte. Der Adel mit dem König

gründeten eine neue Akademie für italienische Opernmusik auf Actien. Als technischen Leiter berief man Heidegger, als künstlerischen Händel. Kraftnaturen, wie die Händels, fühlen sich am wohlsten, je grösser der Wirkungskreis ist, in dem sie ihre Kraft erproben können; darin gleichen sie dem magnetischen Eisen: je mehr wir es im Verhältniss anstrengen, desto stärker wird es, während es in langer Ruhe seine Kraft verliert. So schwer ihm der Abschied aus Cannons geworden sein mag — er wurde besonders von den Musikern fast abgöttisch verehrt —, hier galt es ein grösseres Ziel, und er nahm die neue Stellung ohne Besinnen an.

Für die Actionäre war die Hauptsache eine möglichst grosse Dividende, diese aber hing von der Zugkraft der Bühne und diese wieder von der Beliebtheit der Sänger und Sängerinnen ab. Daran durfte also nicht gespart werden, und Händel wurde beauftragt, von überall her die besten Kräfte für das Unternehmen zu gewinnen. Er machte sich auf den Weg nach dem Continent und zwar nach Deutschland. Man brauchte damals schon, um italienische Sänger zu finden, nicht nach Italien zu reisen. In Hamburg verpflichtete er sich den Bassisten Berenstadt, in Düsseldorf Baldassari, in Dresden aber, als die bedeutendsten, die Signora Durastanti und den Castraten Senesino; auch den von Neapel her bekannten Bassisten Boschi, jenen phänomenalen Stimmriesen, traf er hier. Die Dresdener Kräfte konnte er allerdings erst 1721 erhalten.

Am 2. April 1720 wurde das Theater eröffnet mit einer Oper von Giovanni Porta. Als zweites Werk folgte Händels noch in Cannons componirte Oper »Radamisto«, mit der herrlichen, stets bewunderten Arie des Radamist »Ombra cara di mia sposa«. Es würde zu weit führen und auch für unsern Zweck überflüssig sein, wollten wir jedes Werk genau zergliedern und im Einzelnen betrachten. Bei Beethoven und Wagner wäre das unumgänglich nothwendig. Ihre Werke bilden eine Entwicklungskette, deren eines Glied das andere bedingt. Eine fünfte Sinfonie wäre nach der zweiten undenkbar, nachdem aber die Eroica dazwischen liegt, ist sie nur eine natürliche Folge der Entwicklung; ebenso ist keine neunte Sinfonie ohne die



Denkmal in Halle.

siebente möglich. Geradeso ist es bei Wagner. Nehmt einmal den Holländer weg, oder den Lohengrin, oder den Tristan, in jedem Falle werdet Ihr in des Meisters Schaffen den Faden für das Verständniss der folgenden Werke verloren haben. Anders aber bei Händel. Lassen wir von seinen Opern eine, ja mehrere fort, ja nehmen wir aus der Reihe der Oratorien selbst mehrere heraus, das Schaffensbild unseres Meisters wird auch nicht im Geringsten dadurch unklarer. Das liegt in der Art des Schaffens begründet. Sie ist, wie bei Mozart und Liszt, wie bei Goethe und Shakespeare, in dieser Beziehung eine objective. Während Beethoven und Wagner den Gegenstand, den sie darstellen, in Beziehung zu ihrem eigenen Seelenleben setzen, ihn einen Theil ihres Ichs werden lassen, giebt Händel, ebenso wie Mozart, in umgekehrter Weise einen Theil seines Lebens an den Gegenstand hin und passt sich diesem an. Händels Schauen ist nach Aussen gerichtet, Beethovens nach Innen; Händels Blick ist ein allerfassender, sich stets erweiternder, Beethovens ein allvereinigender, Alles concentrirender. Bei Händel geht der Mensch im Weltall auf, bei Beethoven das Weltall im Menschen. —

Wohl auf Händels Veranlassung war sein Freund Domenico Scarlatti als Capellmeister an die Oper berufen worden. Sein »Narciss« war die dritte Novität der Saison. Scarlatti konnte jedoch nicht festen Fuss gewinnen und verliess London bald wieder.

Die erste Saison verlief glänzend. Mit der zweiten aber zog bereits eine Wetterwolke auf. Jener Italiener, der Händels Pfad kreuzte, als er, noch ein Knabe, am Berliner Hof durch sein Spiel Alles bezauberte, trat ihm von Neuem feindlich in den Weg. Bononcini war als Capellmeister in den Verband der Oper eingetreten. Sicherlich war er ein ganz hervorragender Meister in seiner Art. »Namentlich für das Komische und Naive besass Bononcini ein reizendes Talent, so dass er heute ohne die Londoner Irrfahrt wahrscheinlich in der Geschichte der Oper die Stelle einnehmen würde, auf welcher Pergolese mit seiner »Serva padrona« steht. In blindem Eifer, Händel zu überholen, verlor er seine eigene, hübsche Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit.« (Kretschmar.) Mit seiner Oper Astarte hatte der Italiener einen Erfolg, wie er grösser kaum sein konnte. So mochte er glauben, den Kampf mit dem Riesen Händel aufnehmen zu können. Ein grosser Theil des Publicums folgte dem Geiste, den es begreifen konnte, Bononcini, nach und bildete eine Partei gegen Händel.⁶⁰⁾ Nun wollte diese englische »vox Dei« sogar entscheidend beweisen, wer von beiden Parteien Recht habe. Händel und Bononcini mussten jeder einen Act der Oper »Muzio Scevola« componiren. Was bei einem derartigen Schiedsgericht, bei dem das liebe Publicum den Richter machte, herauskam, kann man sich denken. Jeder hatte natürlich Recht, und das von Rechtswegen, denn sie alle zusammen vermochten eine Geistesgrösse, wie die Händels, nicht zu fassen und noch weniger zu würdigen. Es war dasselbe Bild, was sich später in Wien wiederholte, als wieder ein Italiener, Rossini, den gewaltigen Beethoven vergessen machen konnte; und wer ist in unserer Zeit mehr verlästert worden, wer hat das »Kreuziget ihn!« lauter schreien hören, als Richard Wagner? Wenn aber Zwei streiten, so freut sich der Dritte; an diesem Dritten hat es gerade damals, in der Zeit der Satire und des Pamphlets, der Zeit eines Jonathan Swift, nicht gefehlt. Am bezeichnendsten ist wohl Byroms Epigramm:

»Der sagt, Signore Bononcini
Sei neben Händel nur ein Wicht:
Und Der, dass Händel kaum verdiene
Dem Ersteren zu halten das Licht.
Seltsam, dass solch ein Abstand sei
Zwischen Dideldum und Dideldei.«

Im Jahre 1723 wurde als dritter Dirigent Attilio Ariosti, der, wie wir gesehen haben, ebenfalls bei Händels Auftreten am Berliner Hof zugegen war, engagiert. Dieser jedoch hat niemals die Kreise des grossen Händel zu stören versucht. Mit einer Oper »Coriolan« hatte er Glück. Er führte auch in England die Viola d'amore, die er virtuos spielte, ein und trug oft Stücke als Einlagen in den Opern vor.

Bononcini hatte unterdessen stets gegen Händel weiter intrigiert. Jetzt kam der Tag der Rache, aber einer Rache, wie sie eines grossen Mannes, wie Händels, würdig war. Schon war eine Oper des Italieners durchgefallen, die Actionäre fürchteten bereits ein Fallen der Papiere, und in dieser Sorge bat man Händel um ein neues Werk. Dieser war bereits mit einem solchen beschäftigt; schnell wurde es vollendet. Es war »Giulio Cesare«. Bei der ersten Aufführung erhielt es einen solchen Beifall, dass nicht nur Händel mit einem Male wieder in Aller Munde war, sondern auch Bononcini besiegt seinen Abschied erhielt. In einem Brief des Grafen von Flemming an den hannöv. Minister de Fabrice und dessen Bruder vom 10. März 1724 aus London heisst es: »L'opera va grand train aussy depuis que le nouveau Opera de Hendell, nommé Jules César, ... est sur le theatre, la Maison ayant été aussy remplie à la septième representation qu'à la première.«⁶¹⁾ Ruhmlos musste Bononcini bald darauf London verlassen; wo er später und wie er geendet, weiss Niemand zu sagen.

Dem Julius Cäsar waren aber noch drei Werke vorausgegangen, welche wir hier erwähnen wollen: »Floridante« (1721), »Ottone« (1722) und »Flavio« (1723).

Im Ottone sang die berühmte Sängerin Cuzzoni, die 1723 gewonnen war, die Stelle der Theophane. Eines der schönsten Stücke des Werkes ist die Arie »Falsa imagine«. Merkwürdiger Weise wollte aber die Diva gerade diese Arie nicht singen. Dabei aber hatte sie nicht mit dem Maestro Händel gerechnet. Kaum erfährt er ihre Weigerung, da fährt er sie an mit seiner gewaltigen Stimme und droht ihr, sie aus dem Fenster zu werfen, falls sie noch ein Wort der Weigerung sprechen würde. Das wirkte. Händel mochte ihr, wie er in seinem Zorn losdonnerte, auch wohl als ein Mann erscheinen, mit dem in solchen Dingen nicht zu spassen war, und der leicht einmal eine solche Drohung zur Wahrheit machen konnte. Sie hat es nie wieder versucht, gegen seinen Willen Stellung zu nehmen. Dass Händel Recht hatte, sah sie bald ein, denn gerade mit dieser Arie hatte sie den grössten Erfolg. Auch über die Aufnahme des Ottone liegt ein interessantes briefliches Zeugnis des genannten Grafen Flemming vor. Nachdem er über die Ankunft der Cuzzoni berichtet hat, fährt er fort: »Elle a chanté à un nouvel Opera de Hendell, nommé Othon, avec un très grand aplaudissement, et la Maison remplie comme un Oeuff. C'est aujourd'hui la seconde representation et il y a une si grande presse pour y aller qu'on vend déjà à 2. ou 3. Guinées le Tiquet, dont le pri Courant est une demy-Guinée; de maniere qu'on en fait presque un Mississipi ou une Sudsée.«⁶²⁾

Im Jahre 1724 schrieb Händel die Oper »Tamerlan«. Sie ist wohl das einzige Händel'sche Stück, in dem die Clarinette verwendet ist.⁶³⁾ 1725 folgte »Rodelinde« mit der ergreifenden Scene im Cypressenhain an den Gräbern der Longobardenkönige. Der todtgeglaubte König Bertarido kommt auf seiner Flucht an die Stätte der Gräber seiner Ahnen. Da fällt sein Blick auf eine Inschrift: Bertarido fu Rè — er liest seinen eigenen Namen. Das ist einer von den Momenten, wo es den Zuschauer kalt überlaufen soll. Welche Mittel wendet nun Händel für diesen hochdramatischen Augenblick an? — Während vorher das Orchester das Recitativ begleitet, schweigt es plötzlich in

dem Momente, wo Bertarido

grossen Erfolg. Da taucht aber sofort im Publicum die leidige Frage auf, wer von Beiden die Bedeutendere sei. Wie einst bei Händel und Bononcini spaltete sich die englische Gesellschaft wieder in Fractionen, die lebhaft an das alte Byzanz erinnern. Wieder gab es Schriften, Satiren und Pamphlete hin und her. Die beiden Damen aber, die sich Anfangs ganz gut vertragen hatten, wurden so gegen einander verhetzt, dass man sie einfach nicht mehr zusammen auftreten lassen durfte, wahrlich kein Vorthail für das Gedeihen der Oper. Die Schwierigkeiten wurden immer grösser. Es regnete förmlich Angriffe auf die italienische Oper. Die Anhänger des regelrechten Dramas declamirten immerfort gegen sie. Dazu kam noch das starke Vorurtheil gegen die Fremden und Papisten. Nehmen wir zu alledem noch die Unverschämtheit und Aufgeblasenheit der italienischen Sänger, besonders des Castraten Senesino, die wieder alle im Publicum ihre Stützen fanden, wenn ihnen Etwas gegen ihren Willen von der Leitung oder dem Componisten aufgegeben wurde, da ist es kein Wunder, dass das ganze Unternehmen nicht von Dauer sein konnte.

Der unerwartete Tod Georgs I. unterbrach plötzlich das Spiel. Die Trauerfeierlichkeiten und nachher die Vorbereitung für die Krönung Georgs II. liessen alle Theaterlust vorläufig in den Hintergrund treten. Als Hofcomponist, der Händel seit 1726 war, wurde er beauftragt, die Festmusik zu der Krönungsfeier zu schreiben. Diesem Auftrag verdanken wir eines der grandiosesten Werke, welche Händel geschrieben, die vier »Krönungs-anthems«. Das erste »Zadock, der Priester« mit dem folgenden »Gott sei mit dir, Heil dem König auf ewig!« erwähnte ich bei der Besprechung der Esther, wo es Händel in so wunderbarer Weise als einen Höhepunkt der Stimmung eingefügt. An monumentaler Grossartigkeit steht ihm zur Seite das zweite: »Der König freuet sich.« Das sind musikalische Gedanken von solch elementarer Macht, solcher Naturwüchsigkeit und Selbstverständlichkeit, dass man meint, sie müssten von Ewigkeit her existirt haben. Sie sind im höchsten Sinne volksthümlich. Wie das Gold verborgen in der Erde liegt und Dessen harrt, der es ans Licht befördert, so ruhen solche Gedanken tief im Geiste des Volkes. Aber nur ein Sonntagskind, ein gottbegnadetes Menschenkind kann den Schatz heben. —

Die Krönungsfeier war vorüber, die Oper begann wieder ihre regelmässigen Vorstellungen. Doch nun zeigten sich die üblen Folgen der Theaterwirthschaft: das Publicum blieb immer mehr aus. Um das Unglück vollständig zu machen, tauchte um diese Zeit ein Unternehmen auf, welches geeignet war, dem italienischen Operntheater den Rest der Treugebliebenen zu entziehen: die »Beggar's Opera«. Der Dichter Gay, dieser sorglose, lustige Spötter, der selbst in seiner Grabschrift das Leben einen Scherz nennt, hatte in den Südseespeculationen sein Geld verloren und strebte darum nach einer Stelle am Hofe. Darin hatte er kein Glück, und um sich am Ministerium zu rächen, verfasste er diese Beggar's Opera,⁶⁴⁾ die wüthendste und schmutzigste Caricatur, die man sich denken kann. In den Hauptpersonen dieser Spitzbubengesellschaft glaubte man den allgemein verhassten Premierminister und seine Tochter wiederzuerkennen. Aber nicht nur eine politische Satire erkannte man in der »Bettler-Oper«, sondern sie war fast noch mehr eine »Verspottung des Opernwesens«. Statt der Arien

wurden in ihr Gassenhauer gesungen, und man wagte sich einmal sogar an Händel heran. Gay lässt seine Räuberbande nach den Klängen des Rinaldo-Marsches zum Raube abmarschiren. — Alles strömte hin, dieses merkwürdige Werk zu hören. Die Folge dieses Stückes war nicht nur, dass die Spitzbübereien allenthalben zunahmen — ähnlich wie später einmal in Leipzig Schillers Räuber für die zunehmenden Diebstähle auf der Leipziger Messe verantwortlich gemacht wurden —, sondern sie wirkte so schädigend auf die italienische Oper, dass diese kurz darauf ihre Thore schliessen musste.

Alle diese Unannehmlichkeiten, all dieser Aerger haben trotzdem nicht vermocht, auf Händels Schaffenskraft lähmend zu wirken. Nicht weniger als vier Opern fallen in diese Zeit, »Admeto« (1727), »Ricardo I.« (1727), »Siroe« und »Tolomeo« (1728).

Auch garnicht lange dauert es, da sehen wir Händel bereits wieder an der Spitze einer neuen Oper. Neben ihm war der durch seine Hässlichkeit und Unverschämtheit und sein Geschick im Arrangiren öffentlicher Vergnügungen gleich sehr berufene Heidegger, ein Schweizer, Director.⁶⁵⁾ Beide leiteten das vom Könige und den grossen Edelleuten der Hofgesellschaft gut subventionirte Theater vollständig selbständig. Wieder zieht Händel aus, gute Sänger für das Unternehmen zu suchen, dieses Mal nach Italien. Er fand, was er suchte, besonders in dem Castraten Bernacchi und der Primadonna, der Signora Strada. Der greise Steffani begleitete ihn auf dieser Reise. Auch seine alte Mutter sah er in Halle zum letzten Male; Weihnachten 1730 starb sie. Die rührende, tiefe Liebe, die Händel zu seiner Mutter hegte, ist ein weiterer herrlicher Zug in dem Charakterbilde des edlen Mannes. — Die Nachricht, dass der berühmte Händel in Halle weile, war auch zu den Ohren Joh. Seb. Bach's gelangt. Sofort machte er sich auf den Weg, seinen grossen Collegen zu besuchen. Als er aber ankam, war Händel bereits abgereist. Die zwei gewaltigsten Musikheroen ihrer Zeit haben sich niemals persönlich kennen gelernt.

Dezember 1729 wurde die neue Oper eröffnet. Die erste Vorstellung brachte ein neues Werk Händels, den »Lotario«. Im Februar 1730 folgte »Partenope«, dann »Poro« (1731), »Ezio« (1732), (die beiden letzteren von dem berühmten Librettisten Metastasio) und einen Monat später im Februar »Sosarme«. Dazwischen wurden Julius Cäsar und Rodelinde wiederholt. Um die Gruppe der in diese Periode fallenden zusammenhängenden Werke vollständig zu machen, füge ich gleich hier den erst 1733 componirten »Orlando« bei, eine Oper, die zu den aller bedeutendsten des Meisters gehört. Besonders interessant ist die Anwendung des $\frac{5}{4}$ -Tactes in der Wahnsinnsscene.

Das Jahr 1732 bringt eines der wichtigsten Ereignisse in Händels Leben. Am 19. April stand im Daily Journal zu lesen: »Auf Befehl Seiner Majestät: Im Königlichen Theater am Haymarket: Dienstag, den 2. Mai, Esther«. An diesem denkwürdigen 2. Mai ist zum ersten Male eines jener Wunderwerke, das erste Oratorium Händels, öffentlich aufgeführt worden. Die Veranlassung war folgende: Seit dem Frühjahr 1731 hatten sich Musikvereine und kleinere Bühnen die beiden Werke »Esther« und »Acis und Galatea« zur Aufführung angeeignet, zum Theil sogar Bühnen, welche zur Gegenpartei gehörten. Für den 20. April hatte eine dieser Gesellschaften Esther angekündigt. Das reizte Händel offenbar, und so fasste er den Entschluss, das

Werk selbst aufzuführen. So kam am 2. Mai Esther und im Juni Acis und Galatea zur Aufführung. Erstere fand auf der Bühne mit Decorationen statt, aber ohne Action, diese war durch den Bischof untersagt worden.

Von Instrumentalsachen schrieb Händel in diesem Jahre eine Sammlung von 12 Solo-Sonaten mit Bass, denen im folgenden Jahre »6 Trios« oder »Zweistimmige Sonaten mit Bass« folgten.

Der Erfolg der ersten Oratorien-Aufführungen mag Händel veranlasst haben, diese Kunstgattung immer mehr ins Auge zu fassen. So sehen wir ihn bereits im folgenden Jahre mit einem neuen Oratorium, einem Riesenwerke, hervortreten. Das war »Debora«. Hielten sich in Esther Solopartien und Chor gegenseitig noch die Waage, eine natürliche Folge der ganzen Anlage, so erlangen die Chöre in Debora über die Solopartien ein gewaltiges Uebergewicht, welches für die meisten späteren Oratorien fast typisch wird. Diese Chöre gehören zu den grossartigsten und gewaltigsten, die Händel geschrieben. Hier begegnen wir auch zum ersten Male der Gegenüberstellung des durch die Baalspriester verkörperten heidnischen Elements und des jüdischen, die wir noch in verschiedenen Werken antreffen werden. Die Art, wie Händel hierbei verfährt, zeigt wieder einen neuen Zug seiner genialen Gestaltungskraft, die den Gegenstand stets von der richtigen Seite erfasst. Er weiss, die Baalspriester müssen den Israeliten unterliegen, das ist ihr Schicksal. Aber er fasst sie nicht als unwürdige Gegner, als Barbaren auf, über deren Untergang man kein Wort zu verlieren braucht. Er schildert sie vielmehr in seinem unvergleichlichen Baalschor mit so herrlichen bunten Farben, mit solcher Lieblichkeit der Melodie, dass man aus jeder Note den Duft heiteren, aber geläuterten Lebensgenusses zu kosten glaubt. Es sind die Kinder der Welt, deren einzigstes Gesetz das Carpe diem ist, wie es einst Griechenlands herrliches Volk verstanden, und wie es die italienische Renaissance wieder als Motto erwählt hatte. Und nun der Gegensatz! Wie muss alle Erdenpracht erbleichen vor der Erhabenheit Jehovas, des »Herrn der Ewigkeit«! Der Eindruck, wenn die Israeliten ihn so anrufen, ist unbeschreiblich und von elementarer Macht. Auch in diesem Werke hat Händel frühere Sätze, so aus den Krönungsanthems, verwendet.

Der Inhalt des Werkes ist dem Buche der Richter entnommen und von Humphrey gestaltet. Debora, die Richterin, fordert Barak auf, als Feldherr Israel gegen die Feinde zu führen. Dieser gehorcht. Die Feinde werden besiegt, und Sisera, ihr Anführer, flieht. Ermattet und schutzflehend kommt er in das Haus der Jaël. Diese erquickt ihn, aber während er daliegt und schläft, ermordet sie ihn, indem sie ihm einen Nagel durch den Kopf treibt. Jaël erzählt ihre That in wildem Jubel. Das ist einer von den Zügen der alten Geschichte, die unserem heutigen Empfinden geradezu Entsetzen und Abscheu einflössen. Wir empfinden Jaël und ihren Meuchelmord geradezu als einen Flecken in dem herrlichen Bilde und als einen Schaden am Werke. Der Grundsatz einer zeitgemässen Darstellung der Werke Händels zwingt hier zu einer unserem Empfinden entsprechenden Umgestaltung. Mit sicherer Hand hat Chrysander auch diese vollzogen in seiner Neubearbeitung des Werkes. Er hat die uns abstossende Gestalt der Jaël vollständig aus dem Werke entfernt. Statt ihrer, erzählt Debora selbst kurz den Tod des Feindes. Die Art, wie Chrysander diese Umgestaltung vorgenommen, ist so vollständig im Geiste Händels durchgeführt, wie es eben nur der kann,

der ein Menschenleben lang sich so in die Werke Händels vertieft hat, wie es nirgends ähnlich noch geschehen ist.⁶⁶⁾

Die Aufführung der Debora fand am 17. März 1733 statt. Man hatte bei aufgehobenem Abonnement die Preise erhöht. Das genügte, einen förmlichen Sturm gegen Händel zu erregen. Ein zweiter Walpole wurde er genannt. Alles Erdenkliche wurde ihm vorgeworfen, nur Eines musste man unangetastet lassen, das war seine Ehrenhaftigkeit und seine hohe Sittenstrenge. Nicht eines der gegen ihn gerichteten Pamphlete weiss ihn eines moralischen Makels zu zeihen. — Es blieb nichts übrig, als die Preise wieder herabzusetzen. Das vermochte aber nicht, die einmal erregten Leidenschaften zu bannen. — Dazu kam nun noch die stets zunehmende Unverschämtheit der Sänger. Der Castrat Senesino ging eines Tages in seinem Betragen gegen Händel so weit, dass ihn dieser einfach zur Thüre hinauswarf, was wohl richtig, aber nicht klug gehandelt war. Die Edelleute, die Hauptstützen der Oper, nahmen Partei für den Sänger und errichteten ein Concurränztheater in Lincoln's Inn Fields. Heidegger und die Mehrzahl der besten Sänger wussten sie zu sich herüber zu ziehen. Sie machten es sich zur besonderen Aufgabe, Händel zu ruiniren, und brachten es thatsächlich dahin, dass sein Theater fast leer blieb. Händel hatte es an Anstrengungen nicht fehlen lassen. Wiederum war er nach Italien gereist und hatte auch das Glück, bedeutende Kräfte zu werben. Auch der König blieb stets auf Händels Seite und die Königin Caroline bot ihren ganzen Enthusiasmus auf für seine Sache. Der Prinz von Wales jedoch, der in heftiger Opposition gegen seinen Vater stand, schlug sich zur Gegenpartei. Lord Hervey erzählt in seinen Memoiren: »Der König und die Königin sassen und froren in der leeren Haymarket-Oper, während der Prinz mit den Häuptern des hohen Adels ebenso beharrlich die Oper von Lincoln's Inn Fields besuchte.« Des Königs Bemerkung, dass es für Leute von Stand eine sehr wenig ehrenvolle Beschäftigung sei, sich an die Spitze einer Musikantenrotte zu stellen, und dass der Ruin eines armen Teufels (poor fellow) doch wohl keine so edle Aufgabe sei, dass die Unternehmer viel Ehre davon haben könnten, sie möchten durchdringen oder nicht,⁶⁷⁾ — machte keinen Eindruck.

Eine kleine Genugthuung konnte es Händel sein, dass die Gegenoper trotz aller Anstrengung, trotz eines Sängers wie Farinelli, mindestens ebenso schlechte Geschäfte machte, wie er.

Aber nicht nur mit Sängern, auch mit Novitäten suchte man sich zu bekämpfen. Ueber gute Erfolge seiner Werke konnte sich Händel bei alledem nicht beklagen. Seine »Ariadne« trug weitaus den Sieg davon über die zu gleicher Zeit auf der Nebenoper gegebene Ariadne of Naxos von Porpora. Eine Neubearbeitung des Pastor Fido erlebte 14 Aufführungen. Weniger von selbständiger Bedeutung ist »Parnasso in Festa«, ein Festspiel, welches zur Trauung der Prinzessin Anna, der Lieblingsschülerin Händels, am 13. März 1734 gegeben wurde; es enthält meist Stücke aus Händels Athalia. Für diese Trauungsfeier schrieb Händel auch ein »Trauungsanthem«.

Unterdessen lief Heideggers Contract ab, was zur Folge hatte, dass Händel das Haymarket Theater räumen musste. In dieses zog nun die Gegenoper ein. Händel aber verbindet sich mit Rich, dem ehemaligen Director der Bettler-Oper, und zog mit diesem vorläufig in das Theater der

Gegenpartei und, als dann das neue Haus im Coventgarden fertig war, in dieses. Letzteres wurde im November 1734 mit einem Ballet mit Gesang: »Terpsichore« und dem »Pastor Fido« eröffnet. Dann folgte »Orest«, dessen Musik aber aus früheren Werken entlehnt ist, und als erstes bedeutendes Werk die Oper »Ariodante«. Uebertroffen wird sie fast noch durch die im April 1735 zuerst aufgeführte Oper »Alcina«. Ich nannte Händels Schaffen, in einem bestimmten Sinne, ein objectives. Das hindert aber nicht, dass er fast in jedem neuen Werke durch neue Schönheiten und Errungenschaften überrascht. Das liegt aber nicht in einer inneren Entwicklung begründet, es ist vielmehr die Folge der äusseren Verhältnisse und Mittel, die ihm zu Gebote stehen, und die er stets in genialer Weise auszubenten versteht. Als er in London den berühmten Oboer Galliard im Orchester sitzen hatte, behandelt Händel dieses Instrument in einer geradezu virtuosen Weise; in Cannons fehlen ihm die Bratschen, da schreibt er seine herrlichen Anthems eben ohne diese Stimme, schafft aber seine Instrumentation vollständig aus dem Klange der vorhandenen wenigen Instrumente heraus. In den grossen Krönungsanthems, wo ihm die reichsten instrumentalen Mittel zu Gebote standen, vor Allem ein grosser Streicherchor, scheut er sich nicht, die Geigen statt der üblichen zwei in drei Gruppen einzutheilen. Am Coventgarden-Theater war das Orchester ebenfalls sehr reich besetzt; die Folge davon ist eine auffallend glänzende Instrumentation in den Werken dieser Zeit, Alcina und Ariodante. Dabei ist das Colorit natürlich kein äusserliches, kein nur sinnlicher Effect, es entspricht einer Nothwendigkeit, dem Product aus dem Geiste und der Anlage des Ganzen und den vorhandenen Mitteln und Möglichkeiten.

Die rastlosen Anstrengungen, die Händel während dieser Zeit gemacht hatte, um die Oper zu heben, die Aufregung, der Aerger, alles das zwang ihn, einmal, wenn auch nur für kurze Zeit, seiner Gesundheit Rechnung zu tragen. So verbrachte er den Sommer 1735 in den Bädern von Tunbridge. Zurückgekehrt gab er sich mit erneutem Eifer der undankbaren Aufgabe hin, den Zusammenbruch des Theaters zu verhindern. Vergeblich; seine neuen Opern »Atalanta«, »Giustino«, »Arminio«, »Berenice« hatten, trotz ihrer Vortrefflichkeit, keinen Erfolg. Im Jahre 1737 war der Bankerott da. Händels Ersparnisse gingen mit einem Schlage verloren, und, was noch schlimmer war, seine Gesundheit war zerrüttet. —

Wie wenig Macht die äusseren Verhältnisse über die Riesenkraft des Händel'schen Geistes hatten, hat sich während der ganzen Unglückszeit gezeigt. Zwei Werke von höchster Bedeutung bezeichnen sowohl Anfang als Ende dieser Epoche. Im Jahre der Gründung der Gegenoper (1733) schrieb Händel das Oratorium »Athalia«, und während die Oper dem Bankerott entgegenschnitt, während des Meisters Gesundheit anfang zu wanken, da schenkte er, der von aller Welt Verlassene, uns wieder eines seiner schönsten und herrlichsten Werke: »Das Alexander-Fest« (1736).

An Grossartigkeit und mächtiger Gewalt steht Athalia der Debora nicht nach. Bei den breiten Accordmassen z. B. des Eingangschors zum II. Act hat man das Gefühl, als ob Händel sogar versuche die gewaltige Erhabenheit, wie sie verschiedene Chöre der Debora aussprechen, noch zu steigern. Was uns aber am meisten interessirt, ist die Art, wie Händel den biblischen Stoff aufgreift und verwendet. Die Zeit der Königin Athalia wird beherrscht

durch eine fast übermenschliche Gestalt, die des Propheten Elias. Sofort tritt die Frage auf: Warum hat Händel diese Gestalt nicht zum Helden seines Oratoriums gemacht? — Aus demselben Grunde, aus welchem er später in seinem Israel den Moses nicht persönlich einführte. Das Grundprincip des Händel'schen Schaffens ist das dramatische. Sowohl Elias wie Moses sind aber zu dramatischer Gestaltung durchaus unbrauchbar. Beide sind Uebermenschen, Händels Helden aber müssen Menschen sein, die menschlich handeln und empfinden, sollen sie sich in den dramatischen Aufbau des Ganzen einfügen lassen.⁶⁸⁾ Ferner, beide Gestalten hätten nur im erhabenen Sinne dargestellt werden können. Solche Erhabenheit eines einzelnen Helden würde das Grundprincip des Händel-Oratoriums vollständig unmöglich machen. Den Charakter der Erhabenheit sollen die Werke von dem Höchsten, von Jehova, dem wirklichen Lenker der Geschicke erhalten, wie ich oben gezeigt habe, und diese Erhabenheit bildet stets den Hintergrund des Ganzen. Die Einführung eines zweiten erhabenen Principis würde aber einen Dualismus erzeugen, welcher eine dramatische Gestaltung unmöglich macht.

Auch hier wiederum bildet der Kampf des Heidenthums, welches in der ersten Scene, ähnlich wie in Debora, ganz wunderbar gezeichnet ist, gegen Israel, dem Jehova den Sieg verleiht, den Gegenstand der Darstellung. Die einzelnen Personen, welche diese Ideen verkörpern und entwickeln, eignen sich sämmtlich prachtvoll zu dramatischer Behandlung im obengenannten Sinne und geben die Möglichkeit zu den herrlichsten Gegensätzen und Stimmungen.

Händel schrieb das Werk für einen feierlichen Universitäts-Actus in Oxford, und dort wurde es am 5. Juli 1733 aufgeführt.

In London gelangte das Werk zum ersten Male in der Fastenzeit 1735 zur Aufführung. Während der einzelnen Theile oder, wo sonst Gelegenheit war, spielte Händel Orgelsoli, entweder Improvisationen oder, wenn er dazu nicht in Stimmung war, auch nach Noten. Diese Vorträge fanden begeisterte Aufnahme und wurden von Händel auch später beibehalten. Sie sind wohl auch die äussere Veranlassung gewesen zu den im Jahre 1735 zum Theil erschienenen »Orgelconcerten«. In der Form gleichen diese den »Sinfonien«, welche die Oratorien einleiten, sind also zumeist dreitheilig. Der erste Theil hat gewöhnlich Ouverturenform, der zweite Lied-, der dritte Menuett- oder sonstige Tanzform. Kurze, überleitende Sätze verbinden die Haupttheile. Oefters sind diese nicht ausgeführt, sondern durch *ad libitum* bezeichnet. Hier ist dann dem Spieler Raum gegeben für seine Improvisation. Aber auch in der geschriebenen Solopartie ist Vieles nur angedeutet, und wie der Sänger seinen Part nach Bedürfniss ausstattet, so muss hier der Organist frei verfahren, bald vollgriffiger spielen, bald Mittelstimmen einfügen, hier Pedalbässe, dort Cadenzen hinzufügen. Man darf nie aus dem Auge lassen, dass die Stücke »Concerte« sind, die auch einen Gegenstand des »Wettstreits« verlangen. Diesen Gegensatz bildet das Orchester, welches in geradezu entzückender Weise und meist bedeutungsvoll dem Solopart entgegentritt und diesen so von selbst zwingt, ebenfalls alle Kunst, alle Fertigkeit herbeizunehmen, um in diesem Wettstreit zu siegen. Man kann nicht von Orgelmusik reden, ohne dabei an Bach zu denken, um so mehr, als es sich um Händel handelt, dessen Namen fast stets mit dem Bachs in einem Athem genannt wird. Aber auch hier wieder, welch gewaltiger Gegensatz! Bei Bach Alles in sorgfältigster Ausführung

bis ins kleinste Detail; bei Händel Vieles nur angedeutet, überall aber der grösste Spielraum für den Ausführenden.⁶⁹⁾ Bachs gesammte Kunst hat ihren Kern in der Orgelmusik. Von ihr ausgehend, verstehen wir erst die übrigen Werke dieses Grossmeisters; Händels ganzes Schaffen geht von der Oper aus, und der Stil der dramatischen Musik ist auch den Instrumentalsachen eigen. Bachs Orgelwerke sind tiefsinnige Werke, entsprungen einer innerlich unendlich vertieften religiösen Weltanschauung, unerschöpflich an herrlichen Ideen und Stimmungen; die Händels sind glänzende Offenbarungen eines universalen Geistes, der seine herrlichen Gedanken hier der Orgel anvertraut, weil er sie ihrem Ton- und Klanggehalt nach nur diesem Instrument anvertrauen konnte.

In diese Periode fällt auch die Veröffentlichung der sechs ersten Oboe-concerte⁷⁰⁾, ebenso die eines Hefts Clavierstücke zugleich mit sechs grossen Fugen. Wie schon erwähnt, bildete den Schlussstein dieser traurigen Zeit eines der glänzendsten Werke des Meisters, das »Alexander-Fest« oder die »Macht der Tonkunst«.

Mag man nun Dryden's Ode⁷¹⁾ als Dichtung überschätzen und sie, wie es Taine thut,⁷²⁾ »eine bewundernswerthe Fanfare nennen, wo Metrum und Ton die Erregungen des Geistes den Nerven mittheilen, ein Meisterwerk der Begeisterung und Kunst«, oder es mit Engel⁷³⁾, in unterschätzender Weise, als »eine Aneinanderreihung klangvoller Worte ohne einen Funken echten Gefühls« ansehen, Eines ist sicher: es giebt kaum ein Gedicht, welches durch und durch musikalischer ist, und welches weniger der Musik entbehren kann. Es schreitet nach Musik, aber nach dramatischer. Diese reichen und prächtigen, durch Gegensätze doppelt wirkungsvollen Scenen und Bilder, — der jubelnde, begeisterte Sang an Bacchus, den Freudenbringer, welcher den König in Begeisterung setzt; das Klagelied, welches Alle zu innigstem Mitleid rührt; dann das süsse Liebeslied an Thais, der plötzliche gewaltige Umschwung »Gieb Rach', sieh, die Furie naht«, der Aufbruch der Schaar, die lodernden Fackeln, die trunkene Wuth der Krieger, die liebreizende Thais an ihrer Spitze, dann wieder das plötzliche Besänftigen bei dem Erscheinen des Himmelsbildes, »Da kommt Cäcilia engelgleich« — diese Scenen, den durch sie hervorgerufenen plötzlichen Wechsel der Stimmung von dem Taumel der Lust bis zum tiefsten Schmerz im Menschen zu schildern, das kann nur eine Kunst, die Musik, aber auch dann nur, wenn ein Genie wie Händel das Scepter führt. Wie der Meister hier die Farben mischt, um Bilder von höchstem dramatischen Leben zu schaffen und sie mit nie gehörtem Klangzauber zu umspinnen, lässt sich nicht beschreiben.

Und derselbe Mann, dessen Geist hier das Herrlichste geschaffen, er war durch all das hereinbrechende Unglück körperlich gebrochen und musste in Bädern Heilung suchen. Er ging nach Aachen. In merkwürdig kurzer Zeit war er wieder hergestellt, nachdem er allerdings die Kur in einer Weise gebraucht, an der ein gewöhnlicher Sterblicher zu Grunde gegangen wäre. Dreimal so lange, als es Vorschrift war, verweilte er im Bade.

Händel war noch nicht lange zurückgekehrt und bereits fleissig mit der Composition einer neuen Oper »Faramondo« für Heideggers inzwischen neu gegründetes Theater beschäftigt, da starb die Königin Caroline, von der Carlyle so treffend sagt: »Selten hat ein thörichter Mann eine gescheitere Frau gehabt.« Zu der Trauerfeierlichkeit schrieb Händel innerhalb fünf

Tagen eine »Trauerhymne«, welche durch ihre wunderbar tiefe Stimmung und seltenes Ebenmaass der Gestaltung gleich ausgezeichnet ist. Kretzschmar nennt sie treffend: »eine durch Weichheit, Zartheit und edle Herzlichkeit ausgezeichnete Nanie, ganz dem Charakter der guten, milden wohlthätigen Frau entsprechend«.

Nachdem die Oper »Faramondo« im Januar 1738 gegeben war, folgte bald eine neue, »Serse«, sowie eine dritte, »Alessandro Severo«, die aber meist aus früheren Werken zusammengestellt ist, ein sogenanntes Pasticcio. Noch von drei Opern wird uns berichtet, die Händel bis zum Jahre 1740, bis zu der Zeit, wo er sich ausschliesslich dem Oratorium zuwandte, geschrieben: »Jove in Argo«, »Imeneo« und »Deidamia«.

Fragen wir nach der Bedeutung der Stellung, welche Händels Opern in der Kunstgeschichte einnehmen, so muss man zugestehen, dass sie trotz ihres hohen musikalischen Werthes nicht von umwälzender Bedeutung geworden sind, ebensowenig wie nachher Mozarts unsterbliche Bühnenerwerke. Sie bezeichnen vielmehr den glänzenden Höhepunkt der grossen Epoche der italienischen Oper. Dem dramatischen Empfinden unserer Zeit stehen sie fern. Die Häufung der Arien, die vielen Seccorecitative, vor Allem der Mangel an dramatisch belebten, musikalisch durchgeführten Ensembles, stehen ihrer Wiederbelebung entgegen. Dass eine solche aber trotz Allem möglich wäre, wenn nur ein Bearbeiter, wie Chrysander, sich ihrer annähme, wage ich zu behaupten. Eines aber muss betont werden: das wirkliche Verständniss für die oratorischen Werke Händels wird Niemand vollständig erlangen können, der nicht auf dem Wege durch seine Opern bis zu diesen vordringt und sie von diesem Standpunkt aus beurtheilt. —

Wir kehren zurück zum Jahre 1738. Händels finanzielle Lage hatte sich unterdessen stets verschlimmert. Die Gläubiger drängten, der Gatte der Signora Strada drohte sogar mit Schuldhäft. Da gab Händel dem Drängen seiner Freunde nach und veranstaltete ein Concert, welches ihm eine Einnahme von 800 £ brachte. Der Adel hielt sich zwar ferne, aber Händel hatte doch noch eine grosse Menge Anhänger, besonders im Mittelstande. Auch unter den hervorragenden Geistern waren ihm Pope, Gay und viele Andere treu geblieben. Sein intimster Freund, der Dr. Arbuthnot, war leider seit einigen Jahren todt. Noch eine Genugthuung sollte Händel haben. Kurze Zeit nach diesem Concert, im April, errichtete der Besitzer von Vauxhall,⁷⁴⁾ Jonathan Tyers, dem Meister eine Statue, welche der berühmte Bildhauer Roubiliac angefertigt hatte, und welche heute noch existirt.

Wohl kein Jahr ist so reich an Grossthaten des Meisters, als das folgende, das Jahr 1739. Bereits im Januar miethete Händel das Haymarket Theater für wöchentliche Aufführungen von Oratorien. Seit diesem Jahre haben solche dann jährlich in der Fastenzeit stattgefunden. Das erste der in diesem Rahmen aufgeführten neuen Werke war das Oratorium »Saul«. »Die Geschichte dieses unglücklichen Königs, richtig betrachtet, enthält und lehrt«, wie Chrysander treffend sagt,⁷⁵⁾ »nichts weiter, als dass es im letzten Grunde nur der Mensch selber ist in seinem Charakter und in seiner Leidenschaft, der sich sein Schicksal bereitet. Das war der Punkt, an den der so tief menschlich und dramatisch empfindende Händel sich hielt; von hier aus baute er sein Oratorium auf. Denn Sauls Untergang und mit ihm der seines Hauses wurde hauptsächlich dadurch herbeigeführt, dass er den jungen David nicht an sich zu ketten



Denkmal in der Westminster-Abtei.

wusste.« Eifersucht und Neid gegen David nisten sich fest in des Königs Herz, und so eilt er dem Verderben entgegen. Von Jehova verlassen, wendet er sich an die finsternen Mächte der Unterwelt. Und wie er stürzt, zieht er sein Haus und Israel nach sich. Jehova ist ein gerechter Gott und verlangt Rache an denen, die gegen ihn aufstehen, aber indem er straft, zeigt er dem Volke auch bereits den Retter in David. Das ungemein grosse Werk hat musikalische Schönheiten in solcher Menge, dass man mit Aufzählen ein Buch füllen könnte; ich erwähne nur den ergreifenden Klagechor, den Chor »Weiche, höllgebor'ner Neid«, den malerischen, wilden Satz »Nie ward der Adler rasch wie sie«, ferner die hochdramatische, unheimliche Scene bei der Hexe von Endor und hier vor Allem die Erscheinung des Geistes Samuels. Mit hervorgerufen wird in dieser Scene die düstere, schwüle Stimmung durch die ganz eigenartige Instrumentation, in der zwei führende Fagotts das Colorit geben. Ueberhaupt ist die Instrumentation eine selten reiche. Der mächtige Schlusschor hat sogar drei Posaunen. Es ist das erste Mal, dass diese Instrumente in der Partitur erscheinen. Und noch ein seltenes Instrument verwendet Händel hier, das »Glockenspiel«, und giebt damit (in Verbindung mit Geigen und Orgel) dem Reigen der Jungfrauen eine geradezu entzückende Färbung. Der grandiose Trauermarsch in C-dur ist ja auch heute allgemein bekannt; würde man ihn aber erst in der Original-Instrumentirung hören, wie würde man da staunen! —



Kaum vier Wochen sind nach der Beendigung des Saul verstrichen, so steht Händel schon wieder mit einem Werke da, welches an Riesenhaftigkeit der Dimensionen alles bisher Dagewesene überbot. Es war das Oratorium »Israel in Egypten«. In 27 Tagen ist das Werk mit seinen Chorpyramiden entstanden. Das ist kaum glaublich, selbst wenn man weiss, dass Händel die grösste Zahl der einzelnen Stücke aus früheren Werken gestaltete, ja selbst aus Erba's Magnificat⁷⁶⁾ eine Fülle von Material in sein Werk herübernahm.

Die Art, wie Händel bei solcher Umgestaltung verfährt, wie er selbst einen fremden Gedanken so umprägt, dass er zu echtem Golde wird, ist an und für sich so genial, dass man nicht weiss, ob man bei ihm mehr die eigene, unerschöpfliche Erfindungskraft oder die Kunst, einen fremden Gedanken so in sich zu verarbeiten, dass er in seiner eigenen Individualität aufgeht, anstaunen soll.

Ich habe bereits erklärt, warum Moses nicht zum Helden dieses Werkes zu gebrauchen war. Die einzig richtige Darstellung durfte hier nur die erzählende sein. Für die Schilderung der gewaltigen Ereignisse aber konnte in erster Linie nur der Chor in Betracht kommen. Daher verschwinden die Soli in diesem Werke den Chören gegenüber fast ganz.

Was noch in diesem Werke besonders deutlich und zahlreich in die Augen fällt, das ist die Tonmalerei, die wir bisher nur flüchtig berührt haben.

Die Kunst, in Tönen zu malen, ist sicher so alt, wie die Musik selbst. Der gregorianische Gesang bietet bereits herrliche Beispiele. Um zu sehen, was die Niederländer darin leisteten, braucht man nur die deutschen

Lieder des Orlandus Lassus durchzugehen oder die derb realistischen musikalischen Gemälde Jannequins. Dass die Musik im Stande ist, Vorgänge in der Natur darzustellen, steht ausser allem Zweifel; nicht minder die Berechtigung dazu. Sie muss nur bei ihren Darstellungsmitteln bleiben und sich darauf beschränken, die Stimmung einer solchen Scene wiederzugeben. Um aber z. B. das Murmeln des Baches zu malen und sein unruhiges Dahineilen, das unbestimmt rollende Rauschen, bedarf die Musik einer analogen Bewegung. Den ruhig dahingleitenden Fluss hinwiederum kann ein einziger langer Ton stimmungsvoll darstellen, wie es Händel in der Jordan-Arie der Esther thut. Hier in Israel ahmt er die summenden, schwirrenden Fliegen nach durch auf- und abwärts eilende schnelle Gänge der Geigen, das Hüpfen



der Frösche durch eine springende Figur, und erreicht bei aller Realistik damit, dass er diese nachgebildeten Naturlaute zugleich zu musikalischen Motiven entwickelt, Stimmungsbilder unvergleichlicher Art. Wo die Grenze zu ziehen ist zwischen blosser Nachahmung von Naturvorgängen und Naturlauten und künstlerisch berechtigter Stimmungsmalerei, ist schwer zu sagen. Unsere grossen Meister haben sich glücklicher Weise nicht um die Gesetze, welche ihnen die Gelehrten aufdrängen wollten, gekümmert, sondern ihre Musik frisch vom Herzen strömen lassen; dieser naiven Sorglosigkeit sind nun auch oft in Bezug auf Tonmalerei Sachen entsprungen, die vor dem Gesetze der strengen Aesthetik nicht bestehen mögen. Der Realismus in Haydns Jahreszeiten, die Vogelstimmen in der Pastoralsymphonie, nicht minder die angeführte Malerei in Israel mögen vielleicht in diesem Sinne die Gesetze übertreten, aber wer möchte deshalb auch nur eine Note dieser Meisterwerke anders wünschen? Es giebt in der Kunst ein Gesetz, welches über Allem steht, ein Gesetz, welches der gottbegnadete Meister dictirt: das ist das Gesetz des Gefühls. Mit Goethe darf man hier sagen: »Gefühl ist Alles!« und jedes Raisonnement vom Bösen und überflüssig.



Ich habe vorhin zwei Beispiele aus Israel angeführt, in denen die Tonmalerei mehr im äusserlichen Sinne, durch analoge Bewegung sinnfällige Bilder des Aussenlebens in uns wachruft, ohne zugleich eine tiefere Stimmung hervorzurufen, oder gar eine solche zu bezwecken. Solche Tonmalereien, zu denen auch das Bild des prasselnden Hagels hier gehört, erzeugen in uns Vorstellungen durch Bewegungsnachahmung. Ungleich höher steht aber die Art der Tonmalerei, in welcher der Meister mit dem Erwecken einer Stimmung plötzlich, durch Verdichtung dieser, eine Empfindung gewissermaassen materialisirt. Gerade darin ist Händel einer der Grössten. Zu solchen Bildern rechne ich die Malerei des »Erstarrens der Tiefe im Herzen der See«, die unheimliche Schilderung der nächtlichen Finsterniss. Die Bedeutung und Nothwendigkeit der Tonmalerei für die dramatische Musik überhaupt brauche ich wohl kaum zu erwähnen.

Sowohl Saul als Israel vermochten es zu keinem rechten Erfolge zu bringen. Sie überragten das musikalische Fassungsvermögen des Publicums.

allzusehr. Dazu kam, dass die Tonangeber, welche dem Kunstgeschmack Gesetze vorschreiben zu können glaubten, die Händel'sche Musik mit Beharrlichkeit verhöhnten. Man scheute sich nicht, den König wegen seiner Anhänglichkeit an diese Musik lächerlich zu machen. Lord Chesterfield verliess einst ostentativ das leere Theater: »er wolle sich nicht in die intimen Privatgenüsse seines Souverains drängen«, gab er als Grund an. Der Minister Walpole, der sich stets auf den Kunstkenner herausspielte, dessen kaltes Herz und schlechter Geschmack aber wahre Vortrefflichkeit meist nicht zu würdigen verstanden, rümpfte die Nase über Händel, wie später über Garrick, und so gehörte es förmlich zum guten Ton, Händels Musik zu verspotten.⁷⁷⁾

Händel liess sich aber durch Nichts beirren, auf dem betretenen Wege fortzufahren; er war sich seiner Mission klar bewusst.

Neben einer zweiten Sammlung Trios erschienen in diesem denkwürdigen Jahre noch zwei Werke von höchster Bedeutung: die »Kleine Cäcilien-Ode« und die »Concerti grossi«. Diese Cäcilien-Ode ist ebenso wie das Alexander-Fest von Dryden gedichtet und wie dieses eine Verherrlichung der Musik. Gerade dieses kleine, aber prächtige Werk ist in einer Beziehung noch besonders interessant. Ich erwähnte bereits, dass Händel, so oft er Instrumente verwendet, stets den Klang als Farbe auffasst, aus dem Klange heraus erfindet und so statt einfacher Zeichnung farbenprächtige Gemälde erzielt. Diese Kunst der Individualisirung des Klanges dient ihm in diesem Werke geradezu als Grundgedanke. Die einzelnen Instrumente treten förmlich als lebende Wesen auf und schildern sich selbst. Da singt von Schlacht und Sieg, Zorn und Kampfesmuth die Trompete, begleitet von »der Trommel donnerndem Geroll«; »der Flöte Klage-ton hinsterbend singt den Jammer hoffnungsloser Liebe, sanft flüsternd in der Laute Schlag«; von heisser Liebe und Sehnsucht, tiefster Qual, Verzweiflung, Eifersucht und höchstem Leiden singt die »helle Geige«; Alle überragt der »Orgel heil'ger Klang«. Jedes dieser Instrumente tritt in einem Stück solistisch auf und sucht seinen Klangcharakter zu erschöpfen. In diesem Sinne ist das Werk besonders lehrreich. Das sind auch die »Concerti grossi«, was die technische Behandlung der Streicher betrifft. Dem Grosso, d. h. dem Gesamt-Streichorchester, steht ein Concertino von zwei Geigen und Violoncello gegenüber, deren Part gegen den des Grosso in regelrechten Wettkampf tritt. Händel hat stets die Mittel, die ihm zu Gebote standen, auch erschöpfend benutzt; er konnte es, da er sie, wie Keiner, beherrschte. Daher geben uns seine Werke auch am besten ein Bild von dem Stande der Technik jener Zeit; selbst in diesem Sinne übertreffen sie weit in ihren Anforderungen jene berühmten Concerti grossi von Corelli (herausgegeben von Chrysander). Auch hier ist wieder zu bemerken, dass die Spieler des Concertino sich stets erlaubten, ihren Part an geeigneter Stelle auszuschnücken, und dass es sich bei der Wiedergabe nicht um slavisches Abspielen der Noten allein handelte.⁷⁸⁾

Händels Schöpferkraft ist schier unergründlich. Bereits im Januar 1740 schreibt er innerhalb 17 Tagen ein neues Oratorium: »L'Allegro, Il Pensieroso ed il Moderato« (Frohsinn, Schwermuth und Mässigung).

In den beiden ersten Theilen stehen sich »Frohsinn« und »Schwermuth« gegenüber und streiten um den Vorrang. Jeder Theil sucht seine Ueberlegenheit darzuthun, indem er eine Reihe Bilder aus seinem Reiche hervor-

zaubert, die in ihrer Mannigfaltigkeit, ihrem köstlichen Humor auf der einen Seite, dem wehmüthigen Ernst auf der andern unübertrefflich sind. An reizender Tonmalerei übertrifft es alle anderen Werke Händels, in manchen Sätzen glaubt man ein Vorbild zu Haydns ewig jugendlichen Jahreszeiten zu haben. Der dritte Theil »il Moderato«, der das *μηδὲν ἄγαν* predigt, fällt gegen die beiden ersten in der Wirkung etwas ab. Händel selbst ersetzte ihn bei einer Aufführung einmal durch die Cäcilien-Ode.

Die misslichen Verhältnisse, vor Allem die Verständnisslosigkeit, welche Händels letzten Werken entgegengebracht worden war, liessen ihn den Entschluss fassen, London zu verlassen und für einige Zeit dorthin zu gehen, wo seine Werke »ausserhalb des Bereichs von Feindschaft und Vorurtheil sein würden«. Schon wieder hatte er ein neues gewaltiges Werk vollendet, wollte sich aber offenbar in London nicht noch weiteren Misserfolgen aussetzen und fasste daher den Entschluss, dasselbe zum ersten Male in Dublin aufzuführen.⁸⁹⁾ Am 18. November 1741 traf er dort ein und war bald der Mittelpunkt des musikalischen Lebens. Es gab in Dublin bereits eine blühende musikalische Gesellschaft, die aber nur Concerte zu wohlthätigen Zwecken veranstaltete; man versprach, Händel in seinen Concerten zu unterstützen, unter der Bedingung, dass dieser noch ein besonderes Concert veranstalte, dessen Ertrag den wohlthätigen Anstalten anheimfalle. Händel war einverstanden. Die Concerte begannen und fanden ungeheuren Beifall. Händel selbst schreibt darüber in einem Briefe an Jennens: »Der hohe Adel erwies mir die Ehre, unter sich eine Subscription auf sechs Abende zu veranstalten, und diese Subscription füllte jedesmal einen Raum, der 600 Personen fasst, so dass ich nicht ein einziges Billet an der Kasse zu verkaufen brauchte, und ich darf ohne Ruhmredigkeit sagen, dass die Aufführung mit allgemeiner Anerkennung aufgenommen wurde Ich kann die gütige Behandlung, die ich hier erfahre, nicht genugsam schildern. Allein die gute Lebensart dieser edelmüthigen Nation kann Ihnen nicht unbekannt geblieben sein; so mögen Sie selbst urtheilen, welche Befriedigung ich hier genieße, da ich meine Zeit mit Ehre, Nutzen und Vergnügen zubringe.«

Nun kam der Tag, an dem Händel seinen Dank abzustatten hatte durch das Wohlthätigkeitsconcert. Und fürwahr, ein Geschenk, so reich, so herrlich, wie er es auf dem Altar der Nächstenliebe opferte, hat nie vor, noch nach ihm ein Mensch je gespendet. Es war der »Messias«. Am 8. April hatte die Hauptprobe stattgefunden, der Tag der ersten Aufführung war der 13. April. Die Chöre von St. Patrick's Cathedral und von Christ's Church wirkten dabei mit und Mrs. Cibber und Mrs. Avolio als Solisten. Der Vicekönig, der Erzbischof von Dublin, die Hauptmitglieder vom Trinity College und die meisten übrigen Würdenträger des Staats und der Kirche waren anwesend; der Erfolg war überwältigend und spontan. Der Zudrang war so stark, dass man die Damen öffentlich bitten musste, ohne Reifröcke zu erscheinen.⁹⁰⁾

Dass Händel im Messias diesen nicht persönlich einführte, sondern, wie in Israel, die geschichtliche Handlung erzählen lässt, wird uns nach den vorhergegangenen Erörterungen über die Grundzüge des Händel-Oratoriums sofort als das einzig Entsprechende erscheinen. Das Verhältniss der Solostimmen untereinander und zum Chore ist so, dass keiner der Factoren das Uebergewicht über den anderen erhält. Das Orchester ist auffallend einfach behandelt, wohl aus dem natürlichen Grunde, weil die Dubliner Orchester-

verhältnisse nicht so reich waren, wie die Londoner; vielleicht waren es aber auch innere Gründe, welche ihn zu der Schlichtheit in der Instrumentirung veranlassten. Die Dichtung des Werkes stammt von Jennens, doch hat Händel selbst sicherlich bei der ganzen Anlage und Vertheilung des Stoffes mitgewirkt.

Der Messias war stets und ist heute noch von allen Händel-Werken das bekannteste und meist aufgeführte. Diese Bevorzugung mag ihren Grund einerseits in der Wahl des Stoffes haben: sind es doch Bilder, die von der Kindheit Tagen her jedes Herz gefesselt halten und noch besonders stark berühren, wenn sie z. B. am Charfreitage sich vor uns entrollen. Sie stehen besonders unserer Zeit entschieden näher, als die Helden des alten Testaments. Dazu



Kopf des Denkmals in der Westminster-Abtei.

(Mit Erlaubniss des Herrn Otto Lessmann nach dem in der Händelfest-No. der »Allgemeinen Musik-Zeitung« erstmalig veröffentlichten Bilde.)

kommt nun noch die Ebenmässigkeit der musikalischen Gestaltung, die unendliche Tiefe und Prägnanz der musikalischen Gedanken, der unerhörte Reichthum an verschiedenartigen Stimmungen. Man denke nur an das Bild der Geburt Christi — kein Dürer, kein Correggio hat uns die heilige Nacht rührender und herzinniger geschildert; und was bedeutet Reni's Ecce homo gegen das Bild des erhabenen »Schmerzen-Mannes« im Messias, und was soll man der Schilderung der Herrlichkeit Gottes an

die Seite stellen, dem mächtigen, alle Welt durchdringenden Hallelujah — nur ein Michel Angelo hätte hier den Kampf mit dem Meister aufnehmen können. Es giebt nicht viele Werke, bei deren Anhören man glaubt, die Stimme des Herrn zu hören, wie er einst zu Moses im Feuer sprach: »Ziehe deine Schuhe aus; der Ort, wo du stehst, ist heilig!« Es giebt nicht viele Werke, die dieses Gefühl des heiligen Schauers, als stehe man vor der Gottheit, erregen; ich kenne nur drei: den Messias, Beethovens Hohe Messe und in Wagners Parsifal die Abendmahlsscene.

Das Wort des Heilands: »Kommt alle zu mir, die ihr elend seid, ich will euch erquicken« — Händels Messias hat es von Neuem zur Wahrheit gemacht. Kein Kunstwerk hat je mehr Thränen getrocknet, keines mehr Elend gemildert.

In London kam es erst 1743 zur ersten Aufführung. In seiner ganzen Grösse begriffen wurde es erst 1750. Händel führte es seit diesem Jahre jährlich auf zum Besten des Findelhauses, für das er stets eine offene Hand hatte. Er wurde sogar später einer der Curatoren und schenkte der Anstaltskirche eine neue, prächtige Orgel. Die Messias-Aufführungen brachten bereits in wenigen Jahren die Summe von über 7000 £ ein. Kurz vor des Meisters Tode wollten sich die anderen Curatoren den Messias sichern. Sie kamen zu Händel und schlugen ihm vor, ihnen das alleinige Recht der Aufführung durch eine Parlamentsacte zu übertragen. Das war aber nicht nach des Meisters Sinn. In seiner derben geraden Art fährt er die Herren in deutsch-englischem Sprachgemisch an: »Te Deivel, for wat sal de Foundling put mein Oratorio in de Parlament? Te Deivel! mein music sal not go to de Parlament.« Das Findelhaus erhielt von Händel auch eine Copie der Messias-Partitur.

Dem Messias folgte nach kaum sechs Wochen ein neues Oratorium, »Samson«. Das Werk führt uns den Helden nicht im Glanze seines Kriegeruhms vor, sondern in seiner Erniedrigung. Aber trotz seines Elends, trotz seiner Blindheit ist er ein stolzer Held. Einen Wunsch hat er nur: »Kehrt mir die Stärke nur einmal noch zurück, dann lehr' ich sie (die Philister) Jehovas Macht und Kraft; ihr falscher Gott soll vor dem wahren flieh'n, wie leichte Spreu vom Sturme hingeweht.« Nicht um sich selbst sorgt er; seine Mission, die ihm auferlegt war, will er trotz Allem erfüllen; Jehovas Macht soll über die falschen Götter der Philister triumphiren. Bei keinem Helden der israelitischen Geschichte liegt die Gefahr näher, ihn im Sinne der griechischen Tragödie zu behandeln, als bei Samson: er fordert den Vergleich mit Ajas förmlich heraus. Seine Schuld liegt ebenso klar zu Tage, wie bei Jenem, und ebenso bricht er in Klagen über sein Leid aus. Der Schuld folgt bei Samson die Sühne durch den Tod, mit dem er zugleich »Werk und Weise, die ihm bestimmt, erfüllt«. Und doch ist Samson ein echt israelitischer Held, dem gerade das fehlt, was für den Helden der antiken Tragödie bezeichnend ist: die Nothwendigkeit, die Macht des Schicksals. Samsons Schuld ist eigentlich nur eine Episode in seinem Leben, welche die Erfüllung einer Aufgabe, wie sie ihm von Anfang seiner Laufbahn an klar vorgezeichnet ist, verzögert, in dem Augenblicke aber, wo eine neue Gelegenheit sich ihm bietet, fasst er seine Mission in derselben Weise auf, wie vorher, und führt sie auch glorreich zu Ende. Dass er schliesslich mit zu Grunde geht, hat nicht sowohl den Charakter einer Sühne, vielmehr ist es Jehova,

der seinen Tod bestimmt, wie er einst Moses strafte, indem er ihn in der Wüste sterben liess. Mit Recht sagt daher Chrysander (wenn er von Jephta spricht):⁸⁰⁾ »Der Grieche, den die Macht des Schicksals in das Verderben reisst, ist eine Tragödien-Gestalt; der Hebräer, für den Gott und göttliches Gesetz unerschütterlich, stets erkennbar und über allen Zweifel erhaben bestehen bleiben, ist eine Gestalt für das Oratorium, die das Leben, wie zerrissen und dissonirend es auch im Einzelnen sein möge, doch auf erhabene Weise als Ganzes in Harmonie auflöst.« Wie scharf Händel dies erkannte, zeigt jede Linie dieses hochdramatischen, herrlichen Werkes.

Dem Samson folgte als nächstes Werk das im Juni desselben Jahres componirte Oratorium »Semele«. Enthielte es nicht die auch heute als Concertstück häufig gesungene, wirkungsvolle Scene: »Erwach', Saturnia«, die wenigsten Menschen würden es wohl überhaupt dem Namen nach kennen. Vielleicht ist es der Stoff, der in dieser Gestalt selbst einem Händel Fesseln anlegte. Trotz Allem enthält das Werk besonders in den Solostücken eine ganze Reihe hervorragender Nummern, z. B. das »Wehe mir, die nun zu spät bereut« der Semele, Jupiters Klage: »Weh, wohin eilt sie«. Und wenn Juno den Somnus, den Gott des Schlafes, mühevoll weckt und dieser gähmend, langsam und schlaftrunken anhebt: »Lass mich, widrig Licht; umgieb mich, dunkle Nacht; Lethe, murmle wieder mich zur Ruh'«, da könnte man fast glauben, Richard Wagner habe dieses Stück als Vorbild für den Anfang der Drachenscene im Siegfried gedient.

Während Händel Heldenthaten des Friedens vollführte, loderte auf dem Continent fast allenthalben die Kriegsfackel. Auch England sandte Heere dorthin, um seine Interessen zu verfolgen. So sehen wir sie verbündet mit Holländern, Hessen, Oesterreichern und Hannoveranern am 14. Mai 1743 über den Rhein ziehen. Bei Aschaffenburg treten ihnen die Franzosen entgegen und bedrängen sie so, dass ihre Lage eine sehr missliche wurde. Da erscheint König Georg II. bei der Armee, in Begleitung des Herzogs von Cumberland. Bei Dettingen kommt es zu einer Schlacht am 27. Juni, und die Alliirten erringen einen glänzenden Sieg. Am 27. November wurde dieser Sieg, den der König natürlich seinem Eingreifen zuschrieb, in London in der königlichen Capelle zu St. James gefeiert. Zu dieser Feier hatte Händel in seiner Eigenschaft als Hofcomponist ein Te Deum geschrieben, welches unter dem Namen des »Dettinger Te Deum« allgemein bekannt geworden ist. Dem äussern Anlass entsprechend ist es prächtig und glänzend gehalten. Gleich den Anfang macht eine mächtige signalartige Fanfare, von Trompeten, Pauken und allen übrigen Instrumenten in Einklang vorgetragen, und noch einmal treffen wir eine ähnliche Fanfare für die Trompeten allein. Ueberhaupt spielen die Trompeten eine grosse Rolle in diesem Werke, ihnen zu Liebe herrscht die Tonart D-dur vor, denn das ist die einzige Tonart, deren Töne auf diesen Instrumenten damals vorhanden waren.

Kaum sind die Klänge des Te Deums verrauscht, so sehen wir den Meister bereits wieder bei einem neuen Werke. Es war das Oratorium: »Joseph und seine Brüder«. Auf die Grossartigkeit der Erkennungsscene habe ich bereits früher hingewiesen, sie bildet den Kernpunkt des Ganzen. Die Art, wie Händel diese Scene vorbereitet, ist einzig an

dramatischer Kraft. Das Werk wird mit Unrecht nur wenig beachtet. Um es unserm Geschmack anzupassen, würde bei ihm besonders eine Bearbeitung in der Art, wie ich sie bei Esther und Debora beschrieben, von Nöthen sein; dann dürfte aber auch eine grosse Wirkung sicher nicht ausbleiben. Der Text von James Miller ist in jeder Beziehung vorzüglich. Aufgeführt wurde sowohl dieses Werk, als auch Semele, im Anfang des Jahres 1744.

Auch dieses Jahr bringt uns zwei der herrlichsten Werke Händels. Das Oratorium »Belsazar« und den »Herakles«, die Krone der weltlichen Oratorien.

Die Dichtung des Belsazar ist von Jennens mit feinstem cultur- und sittengeschichtlichem Verständniss geschrieben. Den Grundton bildet wieder der Kampf der beiden Gottesanschauungen. Dieses Mal bedient sich aber Jehova nicht des eigenen Volkes, um seine Macht kund zu thun. Das Maass der Sünden der alten Stadt Babylon war voll, und um sie zu vernichten, beruft Jehova die Perser: »So sprach der Herr zu Cyrus, dem Gesalbten: Ich will vor dir schreiten, zu lösen das Schwert vom Gurte mächt'ger Fürsten, zu ebnen krumme Pfade, zu zertrümmern die Thore von starkem Erz zu der Meinen Heil. Ich bin der Gott, und Keiner sonst.«

Es treten somit drei Elemente hervor in der Handlung, die Händel alle aufs Schärfste getrennt durchführt: der frivole, übermüthig sorglose Sinn und Charakter der Babylonier, wie er gleich in dem Spottchor zu Anfang, mehr aber noch bei dem wilden Festestaumel im 2. Act erscheint; an der Spitze dieser Horde Belsazar, der gotteslästerische Fürst; diesem gegenüber der mächtige, stolze und edle Cyrus, der Perser König, und sein Heer. Wohl steht er im Dienste Jehovas, und dieser Umstand zwingt auch Händel, die Charakterisirung der Perser in vornehmer, selbstbewusster Weise durchzuführen; aber die Perser gehören nicht zu dem auserwählten Volke Jehovas, welches diesen in seiner ganzen Erhabenheit kennt, und deshalb ist der Charakter des Erhabenen nur den Gesängen der Israeliten und des Hauptvertreters derselben, Daniel, eigen. Zu den dramatischsten Partien gehört unstreitig die Festscene des 2. Acts. Der Taumel steigt aufs Höchste. Belsazar lästert Gott! Da plötzlich erscheint die unheimliche Flammenschrift, durch eine einfache, kurze, chromatische Figur der Geigen von durch Pausen unterbrochenem Rhythmus geradezu unheimlich gemalt. Lautlos verschwindet sie. Dem König ist das Wort auf den Lippen erstorben. Fahlen Angesichts, stieren Blicks schaut er die Erscheinung, um dann mit einem Schrei zusammenzubrechen. Das ist einer von den Momenten höchster

Adagio e staccato ma piano. Concitato.
(Chor.)

(pp) Ha! Helf! unserm Herrn! o helf! er sinkt.

dramatischer Spannung, wie sie selbst bei den grössten Meistern nur selten auftreten, — ein Moment, wie der Eintritt des Trompetensignals in Beethovens Fidelio. Die Musik hört auf, ein Darstellungs-Mittel zu sein; sie wird zur lebendigen That! —

Die Krone der weltlichen Oratorien Händels ist der »Herakles«. Der Text ist von Thomas Brough'ton, einem Geistlichen, verfasst. Er stützt sich nach des Verfassers eigener Angabe auf die Geschichte des Herakles und der Dejanira, wie Ovid sie im IX. Buch der Metamorphosen schildert, dieselbe, welche auch Sophokles in seinen Trachinierinnen behandelt hat. Man kann den Text geradezu eine Umdichtung des Sophokleischen Stückes nennen, eine vorzügliche, freie Umdichtung, in den Geist der Händel'schen Zeit versetzt. In welchem Sinne das zu verstehen ist, habe ich bereits ausführlich gezeigt. Die Grundauffassung des Helden ist bei beiden Dichtern dieselbe. Nicht als der ungefüge, athletenhafte Mensch, der in der Ausnutzung seiner brutalen Kraft auch seine ganze Lebensaufgabe erblickt, wie ihn Glykon im farnesischen Herakles gebildet, erscheint er uns hier, sondern als herrlicher, siegreicher Held. Herakles ist — gleich unserem Siegfried — in der ältesten Sage ein Sonnengott, wie Apollo, und gleich diesem versteht er auch die Leier zu schlagen, jenes Instrument, welches zum Symbol der Ordnung im Weltall dient. So ist Herakles auch bei Händel aufgefasst, der ihn z. B. im Klagechor als »der Menschheit Rächer« preist, der mit starkem Arm vor der Tyrannen Macht schützt und stets bemüht ist, Götterfurcht und Götterscheu bei den Menschen wach zu halten. Wie Siegfried, geht Herakles durch Weibertücke zu Grunde. — Dagegen ist Dejanira in der Grundauffassung bei beiden Dichtern verschieden. Bei Händel ist sie grundlos eifersüchtig, bei Sophokles mit Recht. Hätte Händel die griechische Fassung beibehalten, nach welcher Herakles die Iole, seine Gefangene, wirklich liebt, dann wäre der Held nach den Anschauungen der Zeit Händels nicht rein und mitleidswerth gewesen. Bei den Griechen dagegen fällt dieses Moment weg, weil die griechische Moralanschauung eine wesentlich andere war. Vollständig ungriechisch ist die Auffassung der Iole und des Hyllus; sie erinnern an die Figuren der beliebten Schäferspiele. So gleicht das ganze Bild einer griechischen Landschaft, aber in den kalten Norden versetzt. Doch Händel streckt seinen Zauberstab aus, und wie eine Fülle von Sonnenlicht senken sich die Töne herab, Alles belebend. Blumen spriessen empor, und Dionysos, der Freudenbringer, zieht ein, rosenbekränzt, trunken von Schönheit. Freudiger Reigengesang erschallt. Jünglinge und Mädchen singen in süßem Jubel zum »holden Gott der Liebe« zu Eros, dem Allsieger. Nun entrollen sich vor uns die Bilder des Dramas gewaltig und ernst, erschütternd und mitleidfordernd. Dejanira's Eifersucht, die dem Gatten den Tod bringt, des Helden Leiden, der Flug aus den Flammen des Scheiterhaufens empor zu den Göttern, Dejanira's wilde Verzweiflung, — die grossartigste Soloscene, die Händel überhaupt geschrieben hat, — ihre Befreiung von der Schuld: eine Scene grandioser als die andere! Dazwischen die unschuldsvolle Musik der Liebesscene zwischen Iole und Hyllus, sowie die ergreifende Klage der Ersteren. Der Abschluss ist bei Händel ein versöhnender, freudiger, im Gegensatz zu Sophokles, der sein Werk mit der gewaltigen Scene von Herakles' Tod erschütternd abschliesst. —

Auch Herakles ist von Chrysander in der Art der Debora und Esther in vorzüglicher Weise bearbeitet.⁸¹⁾

Der Adel hatte seine Stellung Händel gegenüber nicht geändert, in geradezu gemeiner Weise wurde das böse Spiel gegen den Meister fort-

geführt. So war seine Lage allmählich so schlecht geworden, dass er sich von Neuem bankrott erklären musste. Nun folgten auch noch aufregende politische Ereignisse, die geeignet waren, alles Kunsttreiben in den Hintergrund zu drängen. Die Engländer hatten bei Fontenoy eine grosse Niederlage durch die Franzosen erlitten. Die Folge war, dass die Schotten den Zeitpunkt für gekommen hielten, sich von der englischen Herrschaft zu befreien. Am 25. Juli landete der junge Prätendent Karl Eduard mit nur sieben seiner Genossen in Schottland. Mit etwa 1600 Hochländern, die sich um das Banner des Hauses Stuart geschaart hatten, gelang die Einnahme von Edinburgh (17. Sept.). Von Frankreich langte Unterstützung an, und die Schotten dringen vor bis Derby, London beunruhigend. Karl Eduard zieht sich indess wieder nach Schottland zurück, schlägt wiederholt englische Truppenabtheilungen, bis ihm der Herzog von Cumberland bei Culloden am 16. April 1746 in heisser Schlacht gegenübertritt und ihn vollständig besiegt. Der Herzog entwickelte in seinem Triumphe eine Grausamkeit und Barbarei, welche an Sedgemoor und die blutigen Assisen erinnert. — In England wurde der Sieger jedoch als Erretter und Befreier gefeiert. Auch die Kunst sollte beitragen, dem siegreichen Helden zu huldigen, und Händel erhielt wahrscheinlich vom Prinzen von Wales, dem Bruder des Herzogs, den Auftrag, ein Huldigungswerk zu schreiben. Händel erdachte ein Siegeslied, wie es niemals noch zum Preise eines Helden geschrieben worden: »Judas Maccabaeus«. In 36 Tagen (vom 9. Juli bis 14. August 1746) hat es Händel componirt; der Text ist von Thomas Morel.

Die Stimmung des ganzen Werkes ist eine kriegerische und stolze. Sie schildert das Bild eines Volkes, welches sich zum letzten Freiheits-Kampfe begeistert aufrafft. Naturgemäss muss dem Chore der Löwenantheil der Handlung zufallen, und in der That enthält das Werk eine Fülle von herrlichen Chören, vom ergreifenden Klagechor des Eingangs bis zu dem begeisterten Jubellied am Schlusse. Das bekannteste Stück aber, den Wechselchor »Seht er kommt, mit Preis gekrönt«, fügte Händel später ein; componirt hat er ihn erst für den Josua. Die erste Aufführung fand am 10. April 1747 statt. Da dieselbe gewissermaassen als eine Siegesfeier galt, war der Zudrang des Publicums ein sehr grosser. Besonders strömten die Juden Londons, die das Werk als eine Verherrlichung ihres Nationalhelden begrüsst, in Schaaren herbei. Der Erfolg war nach jeder Richtung ein vollständiger. Von da an nahm die »Fashion« plötzlich eine andere Richtung.

In den Anfang des Jahres 1746 fällt noch die Komposition des »Gelegenheits-Oratoriums«, eines der wenigst bekannten Werke des Meisters. Kretschmar nennt es »eine Sammlung von Chören und Arien, die — in der Mehrzahl neu — nicht ohne Bezug auf Händels persönliche Situation erscheinen«.

DER LEBENSABEND.

Des Lebens Kämpfe haben mit Judas Maccabaeus ihren Abschluss gefunden. Es folgen Jahre des Friedens, Jahre des Ruhms und nicht minder des Wohlstands. Händel hatte das Glück, zu erleben, dass seine Werke

von Jahr zu Jahr mehr gefeiert wurden und den Erdkreis eroberten. Stets empfand er das hohe Bewusstsein, für die Ewigkeit zu schaffen, die stetig wachsende Anerkennung brachte ihm die Bestätigung. Jährlich gab er in der Fastenzeit seine Oratorienconcerte, in denen er auch Orgel spielte, und fast jede Saison brachte neue Werke des Meisters. Das nächste war das Oratorium »Josua«, neben dem Messias und dem Judas Maccabaeus wohl das bekannteste. Hat der Judas die letzten Kämpfe um die Freiheit des Reiches Israel zum Gegenstand, so führt uns der Josua in die früheste Zeit

der Einwanderung der Juden, in die Anfänge ihrer Sesshaftigkeit in Palästina.

Kein Fussbreit Landes wird ihnen ohne Kampf oder Opfer, und noch lange dauerte es bis das Volk Gottes seine Sehnsucht nach Frieden und ruhigem Familienglück vollständig befriedigt sieht. Dieser Doppelstimmung,

der Kampfeslust und

»Heil! mächt'ger Josua«, der malerische Chor: »Ein Wasserwall, stand bang der Jordan auf«, sind sämtlich Stücke von monumentaler Bedeutung. Das zweite Element, die Sehnsucht nach Familienglück und Ruhe findet herrlichen Ausdruck in den gemüthvollen Liebesscenen Othniels und seiner Braut Achsa; sie gehören zu den ergreifendsten Partien des Werkes.

Ein zweites Werk dieses Jahres: »Alexander Balus« greift in seinem Stoff wieder in die Zeit der Maccabäer. Dabei unterscheidet es sich in einem Punkte wesentlich von den andern biblischen Oratorien. Während in jenen, so oft Israeliten und Heiden zusammen auftreten, die Ersteren über Letztere triumphiren und Jehova als der wahre Gott sichtbar wird, ist von alledem hier nichts vorhanden. Die Hauptfiguren, Alexander Balus, König



Portrait Händels von Hudson.
(Fitzwilliam Museum in Cambridge.)

der Sehnsucht nach einer Heimath, trägt das Werk in vollster Weise

Rechnung und wird dadurch zu einem Zeitbild, wie es fesselnder und wahrer kein Geschichtsschreiber zu geben vermochte. Die glänzende Schilderung des Helden, die mächtigen Chöre, wie das »Ehre sei Gott! es wankt der stolze

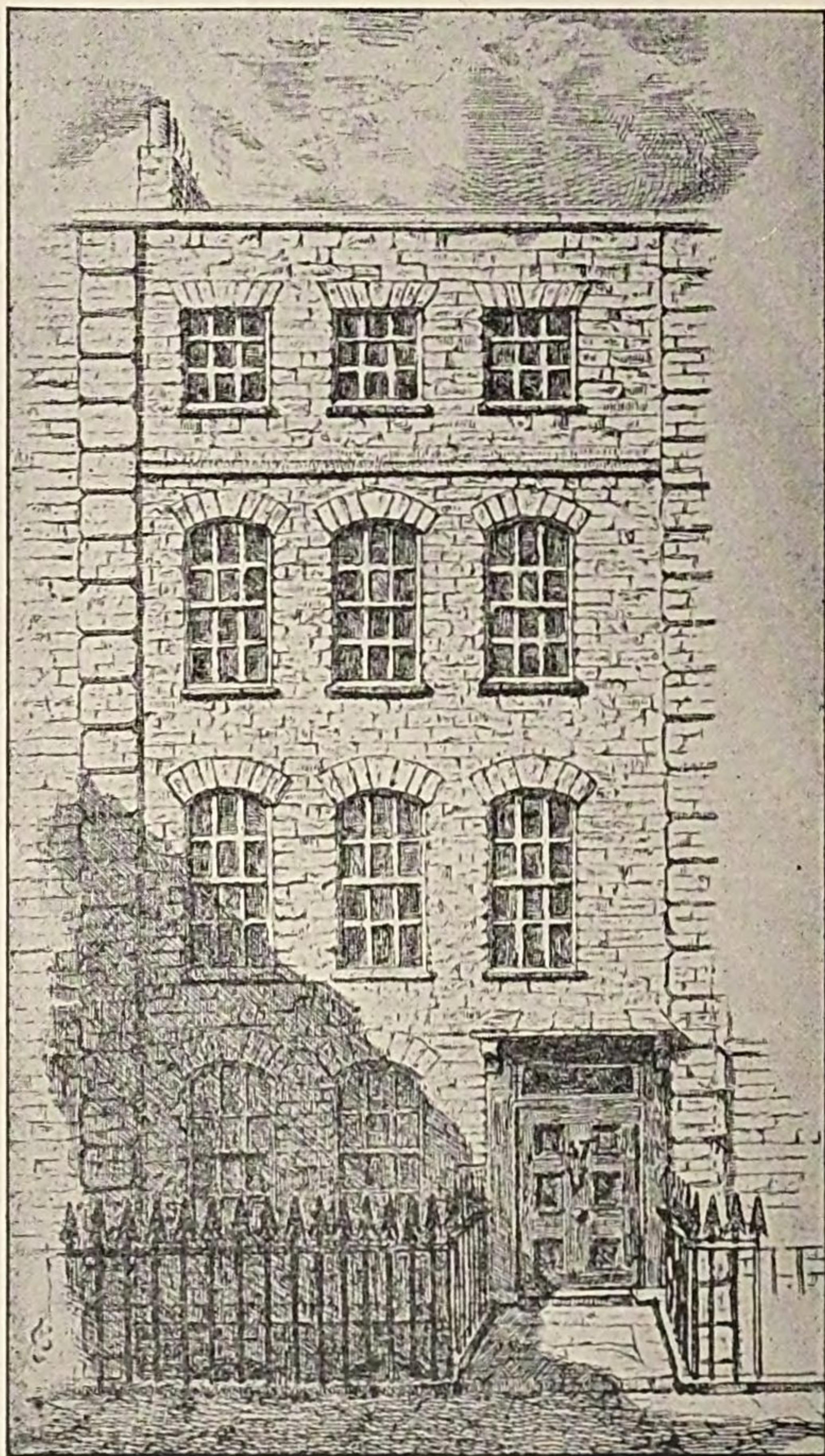
Wall«, das

von Syrien, Cleopatra, die Tochter des Königs Ptolemäus, dieser selbst, sind sämtlich Heiden, und nur Jonathan, der Freund des Alexander, der Nachfolger des Judas Maccabaeus, ist ein Israelit. Das Werk steht dadurch z. B. dem Herakles fast näher, als den biblischen Oratorien. Vor Allem ist Cleopatra in ihrer ganzen Erscheinung eine antike Figur, gross wie Medea, und mehr noch als Dejanira. Wer die Geschichte der Ptolemäer kennt, wird wissen, dass der Geist, welcher Aegypten und zum Theil Kleinasien beherrschte, von griechischen Einflüssen durchtränkt war; Händel hatte also durchaus Recht, wenn er die Schilderung in diesem Sinne durchführte. Was bei dem Werke noch auffällt, ist die Sorgfalt, der Reichthum des instrumentalen Theils. Cleopatra's Arie »Horch, horch! er (Apollo) schlägt das gold'ne Spiel«, von Flöten, Geigen, Bratschen, zweifach getheilten Violoncelli, Harfe und Mandoline, Fagotten, Bässen und Orgel begleitet und mit einer peinlichen Sorgfalt ausgearbeitet, ist eines der farbenprächtigsten Stücke, die Händel geschrieben.

In den bisherigen biblischen Oratorien haben wir vorwiegend Bilder mächtigen kriegerischen Glanzes gesehen, Bilder des Kampfes und der Erhebung. In dem nun folgenden Werke, dem »Salomo« (componirt 1748), lernen wir eine Zeit des Friedens kennen. Israels Macht ist von allen Völkern anerkannt, und die mächtigsten Fürsten sind stolz darauf, mit Israels König in Freundschaft zu stehen. Das ganze Werk ist dementsprechend erfüllt von festlichem Glanze. Aber Salomo war auch ein gerechter und weiser Fürst, und diese Seite seiner Regentschaft durfte nicht unbeachtet bleiben. Darum stellt Händel die Scene des Richterspruchs über die beiden Frauen, welche sich um ihr Kind streiten, in den Mittelpunkt des 2. Acts. Der dritte Act ist ein förmliches Concert zu Ehren der Königin von Saba. Dieser Theil bildet gewissermaassen ein Seitenstück zu der kleinen Cäcilien-Ode. Wie in dieser in den einzelnen Gesängen die Musik ihr Ausdrucksvermögen nach allen Richtungen zeigt, so bilden auch diese Chöre eine herrliche Apotheose der Kunst selbst. Der Gegenstand des Werkes brachte es mit sich, dass Händel hier allen Reichthum der musikalischen Mittel aufwandte. Der Chor tritt in den Vordergrund, das Orchester strahlt förmlich vor Glanz und Farben. — Noch ein zweites Werk fällt in dieses Jahr, das Oratorium »Susanna« Die Chöre treten in diesem Werke zurück und nehmen fast die Stelle des Chores in der griechischen Tragödie ein. »Griechisch«, sagt Chrysander,⁸³⁾ »ist die Gestaltung dieser Chöre, indem sie wie jene, nach Wilhelm von Humboldts Ausdruck, den Himmel über der Handlung bilden durch Verkündigung derjenigen religiös-sittlichen Wahrheiten, zu denen die Ereignisse auf den verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung den Anlass geben.«

Unter den Solostücken sind Werke von hervorragender Schönheit in der Charakterisirung; bemerkenswerth ist die Sorgfalt, mit der hier Alles, besonders in der Begleitung, ausgearbeitet ist. —

Eine ganz eigenthümliche Stellung unter den Oratorien nimmt »Theodora« ein, welche Händel 1749 componirte. Theodora, eine vornehme Römerin, ist Christin und bekehrt auch Didymus, ihren Geliebten. Beide erleiden schliesslich den Märtyrertod. Wie in den früheren Werken die jüdische, so tritt in diesem die christliche Weltanschauung der heidnisch-römischen gegenüber. Als culturhistorisches Bild ist das Werk wiederum unübertrefflich. Es erregt immer wieder neues Erstaunen, zu sehen, mit welcher absoluten Sicherheit Händel, wenn er einen geschichtlichen Stoff ergreift, gerade das zeichnet, was man nicht aus Büchern lernen kann: den Geist und die Stimmung der Zeit. Wie ganz anders erscheinen uns in diesem Werke z. B. die Römer, welche das Heidenthum hier repräsentiren, als die Aegypter in Alexander Balus, trotzdem beide Epigonen griechischer Cultur sind. Und wie ganz anders drückt sich das Ideal griechisch-classischen Lebens wiederum im Herakles aus, als in diesen Werken! Man vergleiche nur den abgeklärten, herrlichen Chor: »Holder Liebesgott« aus Herakles mit dem »Venuschor« aus Theodora. Sie verhalten sich zu einander, wie etwa das Himmelsbild der ludovisischen Hera zu dem der römischen Agrippina. Schön ist letztere auch, aber in anderem Sinne. An die Stelle



Händels Wohnhaus in London.

der naiven Sinnlichkeit des Griechenthums, ist bei den Römern eine bewusste getreten. Gleicht der Grieche classischer Zeit mehr der sorglosen, empfänglichen Jugend, dem Jüngling, so der Römer mehr dem zur Erkenntniss gereiften Manne. Der griechische Geist schafft, wie ein Gott, aus dem Nichts sich eine unerreichbare Kunst; unbewusst liegt das Gesetz, nach dem er bildet, der Canon der Schönheit, in ihm; unbewusst wird jedes Gebilde unter seiner Hand zum herrlichen Kunstwerk; — der römische Geist sucht erst aus diesen Kunstwerken die Gesetze abzulesen, um nach ihnen bewusst zu schaffen: er ist nur reproductiv. Der Grieche findet in der Schönheit an sich erhabensten Genuss, dem Römer ist die Befriedigung des Genusses gleichbedeutend mit Schönheit; was Selbstzweck

ist, wird hier zum Mittel des Zwecks. Dessen war sich Händel bei seinen Schilderungen wohl bewusst.

Auch das neue Element des Christenthums erfasst Händel sofort in dem Centrum seiner Weltanschauung. Der gewaltige, rächende Kriegsgott Jehova verschwindet hier, und an seine Stelle tritt der Geist der Liebe und Versöhnung. Weich und mild klingt daher auch der Schlusschor aus: »Göttliche Liebe, Quell des Ruhms«.

Neben diesen gewaltigen Werken entstand gleichzeitig eine Composition, welche sich zu der damaligen Zeit ungemeiner Beliebtheit erfreute: die »Feuermusik«, als musikalische Begleitung zu einem Feuerwerk am 27. April 1749, deren Schluss Kanonendonner bildete. Sie nimmt unter Händels Werken ungefähr die Stelle ein, wie die Schlacht bei Vittoria unter denen Beethovens.

Der Theaterdirector Rich ersuchte damals Händel um Tänze und Gesänge für ein Schauspiel »Alceste«. Die Musik fiel aber, nach Richs Urtheil, »zu gut für seine Leute« aus.⁸⁴⁾ Einen Theil benutzte Händel für die im folgenden Jahre componirte Cantate »Die Wahl des Herakles« »a musical Interlude«. Er führte sie nachher verschiedene Male als Schluss des Alexander-Festes auf.

Im Sommer dieses Jahres sah Händel seine Vaterstadt zu letzten Male. Auf der Rückreise erlitt er durch Umsturz des Wagens einen kleinen Unfall.

Wir nähern uns dem Ende der Schaffenszeit unseres Meisters. Rüstig, in höchster Geistesfrische beginnt er 1751 ein neues gewaltiges Werk, ohne zu ahnen, dass es sein letztes vollständiges sein sollte. Weit zurück greift er in der Geschichte des Alten Testaments, um in Jephtha einen Helden zu finden, der wie geschaffen war für ein Oratorium in seinem Sinne.

Was ich über Samson in dieser Beziehung gesagt, gilt auch für Jephtha. Eine wesentliche Aenderung, ganz im Sinne seiner Zeit, nahm übrigens Händel bei der Gestaltung des Textes vor. Während nach der Bibel Jephtha seine Tochter opfert, lässt Händel einen Engel dazwischentreten, der das Opfer im letzten Augenblick hindert. Musikalisch steht »Jephtha« mit obenan. Seine Bilder sind von überwältigender Pracht der musikalischen Schilderung, die melodischen Linien von höchster Kühnheit und Formvollendung, die gesammte Ausführung von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks.

Jephtha war das letzte Glied, welches noch fehlte in der grossen Kette der biblischen Oratorien, die jetzt lückenlos die ganze Geschichte Israels darstellen, vom Auszug aus Aegypten in »Israel« bis zu der Zeit, da das Gesetz erfüllet worden durch den Messias;⁸⁵⁾ denn dieser bildet nicht den Anfang einer neuen Zeit, sondern den Abschluss der Zeit des alten Bundes.

Schon während der Composition des Jephtha hatte sich bei Händel ein Augenübel bemerkbar gemacht, welches ihn zeitweise sogar am Arbeiten hinderte. Das Leiden verschlimmerte sich. Mehrere Operationen blieben erfolglos. Im Januar 1753 meldete die Zeitung: »Händel ist gänzlich blind.«

Das war ein Schlag, wie er den Meister nicht grausamer treffen konnte. Die Leitung der Concerte musste er aus der Hand geben und seinem Schüler Schmidt, dem Sohne seines ehemaligen Factotums, übertragen. Nur die Orgelvorträge behielt er bei. Das war stets ein tief ergreifender

In the Name of God Amen.

I George Frideric Handel considering the
Uncertainty of human Life doe make this my
Will in manner following
viz.

I give and bequeath unto my servant
Peter le Blond, my Clothes and Linnen, and
three hundred Pounds sterl: and to my other
servants a year Wages.

I give and bequeath to Mr Christopher Smith ~~for~~
my large Harpsicord, my little House Organ, my
Musick Books, and five hundred Pounds sterl:

Item I give and bequeath to Mr James Hunter
~~my watch and my ring~~
~~my watch and my ring~~
five hundred Pounds sterl:

I give and bequeath to my Cousin Christian Gottlieb Handel
of Copenhagen one hundred Pounds Sterl:

Item I give and bequeath to my Cousin Magister Christian
August Rott of Halle in Saxony one hundred Pounds Sterl:

Item I give and bequeath to my Cousin the Widow of
George Taub, Pastor of Giebichenstein near Halle in
Saxony three hundred Pounds Sterl.

and to Her six Children each two hundred Pounds Sterl:

All the next and residue of my Estate in ~~Bank~~ ^{Bank Annuitys}
~~annuities~~ or of what soever Kind or Nature,

I give and bequeath unto my Dear Niece
Johanna Friderica Floerken of Gotha in Saxony
(born Michäelsen in Halle) whom I make my
Sole Exec^{tr} of this my last Will

In witness Whereof I have hereunto set my hand
this 1 Day of June 1750

George Frideric Handel

Anblick, wenn der blinde Meister, an der Hand geführt, zu seinem Instrument geleitet werden musste. Und ein Aufschrei sympathischer Rührung durchzuckte das dichtgedrängte Auditorium, wenn im Samson dieser anhebt: »Tiefdunkle Nacht; kein Tag, kein Licht, nur dunkle Nacht umhüllt mein Angesicht«, und man bei diesen Worten den alten Meister erbleichen und zittern sah.

Dass Händels reger Geist und Schaffensdrang nicht mit einem Male stillstehen konnte, versteht sich fast von selbst. Die Schwierigkeit, die Gedanken zu Papier zu bringen, machte allerdings die Entstehung eines grösseren Werkes unmöglich, und Händel beschränkte seine Thätigkeit darauf, die früheren Werke zu revidiren, sowie hier und da Zusätze und Varianten zu machen. Diesem Bestreben verdanken wir u. a. das unvergleichliche Duett: »Zion hebt ihr Haupt empor«, im Judas Maccabaeus.

Die grösste derartige Arbeit ist die vollständige Neubearbeitung und Erweiterung des Jugend-Oratoriums »Trionfo del Tempo«. Die Aenderungen betrafen sämtliche Recitative; sechzehn Arien wurden dem Werke noch zugefügt, darunter acht neu componirte. Welch herrliche Bilder mochten bei dieser Arbeit vor des Meisters Geist lebendig werden! Da mochte er sich wieder in Rom wähnen, jugendkräftig und gefeiert, wie er sich an das Cembalo setzt, sein Werk dem Cardinal Otoboni vorzuführen; da tauchen die alten, lieben Gestalten vor ihm auf, Corelli, wie er sich beschwert über die Schwierigkeiten in der Ouverture, der alte, würdige A. Scarlatti und sein Sohn Domenico: das war die Zeit, wo er den Flug zur Sonne anhub. Dann kamen die Wetterwolken drohend heran, der stolze Adler verachtete sie; der Sturm brach los, aber sein starker Fittich hob ihn trotzdem höher und höher; er musste zur Sonne, und er erreichte das Ziel. Dann aber war das Unglück gekommen, die Krankheit, zugleich mit dem Alter. Aber auch sie schienen die stolze Kraft in ihm nicht brechen zu können. Am 6. April 1759 wurde der Messias aufgeführt; Händel wirkte selbst mit. Zu Hause angekommen, fühlte er sich krank. Die Kräfte nahmen sehr schnell ab; Händel fühlte, dass der Tod ihm nahe. Mit Ruhe und Gottvertrauen sah er ihm entgegen; was noch zu ordnen war, ordnete er bei klaren Sinnen. Seinem Testament fügte er den Wunsch bei, in der Westminster-Abtei »in a private manner« bestattet zu werden, und bestimmte 600 £ für ein Grabdenkmal. Am 14. April, Morgens gegen acht Uhr, schlossen sich des edlen Meisters Augen für immer. — Am 20. April fand die Beisetzung nach seinem Wunsche in Westminster statt. Das Grabdenkmal von Roubiliac zeigt den Meister in ganzer Figur vor der Orgel stehend: der Blick ist wie in Verückung nach oben gerichtet; er lauscht einem Liede, welches himmlische Geister ihm eingeben, auf die Klänge des überirdischen Sanges: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt.«

Händels Testament zeigte von Neuem die edle Hochherzigkeit des verstorbenen Meisters. Einen grossen Theil des Vermögens von 20 000 £ hatte er für Legate bestimmt, und Niemand war vergessen, dem er im Leben Dank schuldete oder zu schulden glaubte. (s. d. Facs. im Anhang II.)

England hat es sich stets angelegen sein lassen, das Andenken des Meisters hochzuhalten, wenn auch oft in einseitiger Weise. Man braucht nur die Concertprogramme der nachfolgenden Zeit zu lesen, um sofort zu sehen, dass Händel überall die erste Stelle einnimmt.⁸⁶⁾

Die jährlichen Oratorien-Aufführungen in der Fastenzeit wurden von Schmidt und dem blinden Organisten Stanley weitergeführt. So kamen z. B. im Jahre 1764 nach einander zur Aufführung: *L'Allegro ed il Pensieroso*, *Debora*, ein *Pasticcio Nabal*, *Judas Maccabaeus*, *Samson* und *Messias*. Als das grösste Ereigniss darf aber wohl das Händel-Fest im Jahre 1684 gelten, welches den hundertjährigen Geburtstag des Meisters feiern sollte, und welches den Anfang jener Monstre-Festivals bildete, die seitdem in England stets wiederkehren. Auch in Deutschland wirkte dieses Beispiel nach. Im Jahre 1786 wurde unter Joh. Adam Hiller der *Messias* in der Domkirche in Berlin aufgeführt. Wie in London, war auch hier die Zahl der Mitwirkenden eine sehr grosse.

Wie Burney über die Londoner, so hat Hiller über diese Aufführung einen ausführlichen Bericht hinterlassen. Aus demselben geht hervor, dass er mit der Originalinstrumentation nicht zufrieden war. »Ueberhaupt«, meint er nach einer längern Auseinandersetzung, »liesse sich durch eine der heutigen Satzart gemässe Anwendung der blasenden Instrumente noch manche Verschönerung den Händel'schen Compositionen beifügen.« Für solche »Verschönerungen« mag er denn auch seine Zusätze von Flöten, Clarinetten und Hörnern gehalten haben. Einige Jahre später folgen Mozarts Bearbeitung von *Acis und Galatea*, der kleinen *Cäcilien-Ode* und des *Messias*. Weit entfernt davon, den Händel »verschönern« zu wollen, trieben Mozart rein praktische Gründe dazu, die Bearbeitungen zu machen; vor Allem galt es ihm, die ihm für seine Aufführung fehlende Orgel durch Bläser zu ersetzen. Mozart war aber eine viel zu ausgeprägte Individualität, als dass er eine solche Aufgabe hätte lösen können, ohne stilwidrig zu werden. So interessant, ich möchte fast sagen genial seine *Messias*-Bearbeitung ist — sie hat das Werk umgestaltet und fast zu einem Mozart'schen gemacht. Seitdem folgte bald dieses, bald jenes Werk in derartigen Bearbeitungen. Die Vorlagen, nach denen sie gemacht, waren oft sehr mangelhafte und fehlerhafte. Händels Werke befanden sich auf dem besten Wege, in heillose Verwirrung zu gerathen, wäre nicht in unserer Zeit ein Unternehmen ins Leben getreten, welches der Sache ein Ziel setzte. Das war die Gründung der deutschen Händel-Gesellschaft.

Im Sommer 1856 trat diese Gesellschaft auf Anregung Gervinus' zusammen mit dem Zweck, Händels Werke in einer neuen, exacten Ausgabe erscheinen zu lassen, streng nach den Originalen. Der einzig Berufene aber unter diesen Herausgebern war Dr. Friedrich Chrysander. Nicht lange dauerte es, da war die Gesellschaft als solche an der Unfähigkeit der übrigen Mitarbeiter zu Grunde gegangen. Da ist es Chrysander, welcher als einzelner Mann, vertrauend auf eigene Kraft und eigenes Können, es unternahm, das Riesenwerk weiterzuführen. Was dieser seltene Mann dabei geduldet, was er entbehrt hat, wie er für seinen Meister gekämpft und Widerwärtigkeiten ertragen, das haben nur Wenige erfahren. Ihm allein verdanken wir es, dass wir heute Händels Werke in einer Ausgabe besitzen, welche in jeder Beziehung unübertrefflich ist. Chrysander ist aber nicht nur der Mann der Theorie, sondern fast noch mehr praktischer Musiker. Ihm genügte es nicht, die Werke mit philologisch kritischem Geiste in ursprünglicher Reinheit herzustellen, ebenso viel lag ihm daran, ja noch mehr, die vielen Vorurtheile gegen Händel, die sich in Folge der allgemeinen

Anarchie bei Aufführung Händel'scher Werke gebildet hatten, zu beseitigen. Um dies zu erreichen, musste er die Werke selbst aller Welt ad oculus vorführen. Jedermann dachte nun dabei an eine Aufführung genau nach der Partitur seiner Händel-Ausgabe. Wie hatte man sich aber in dem »alten Pedanten« verrechnet. Gerade das Gegentheil geschah. Er hätte nicht Chrysander sein müssen, um nicht zu wissen, dass Händels Hauptgrundsatz stets der war, seine Werke der Zeit und den Umständen anzupassen. Sollten sie aber heute zeitgemäss sein, so war eine Bearbeitung unbedingt nothwendig. Wie Chrysander dabei verfuhr, habe ich bereits bei der Besprechung der betreffenden Werke, Debora, Herakles und Esther, wenigstens in den Grundzügen, dargelegt. Gerade das, was alle Anderen glaubten bearbeiten zu müssen, gerade das liess Chrysander unangetastet: die

Instrumentation und die Eintheilung des Orchesters im Concertino, Grosso und Ripieno. Warum? Weil die Klangwirkung doch alle Bearbeitungen an Schönheit weit übertrifft, eine Bearbeitung in diesem Sinne also überflüssig und schädlich ist. Eines sei hier noch erwähnt: die

Ausschmückung der Solo-Gesangstücke. Die Kunst, am Schlusse eines Stückes eine Cadenz, oder

der Improvisation unseren heutigen Sängern, wie so vieles Andere, verloren gegangen. Somit stand Chrysander vor der Frage, entweder auf diese Verzierungen und Cadenzen zu verzichten, oder selbst welche zu schreiben und dem Sänger zur Ausführung zu überlassen. Aber wie viele Vorstudien hat Chrysander hierzu wieder gemacht! Die werthvolle Herausgabe und Erläuterung Zacconis, der diese Kunst lehrte, ist nur ein kleiner Theil davon. Auch Händel selbst hat glücklicher Weise Muster gegeben. So ausgerüstet ging Chrysander an die Arbeit, die Werke in einer Weise auszuschmücken, welche durchaus im Geiste Händels ist. Dies näher zu

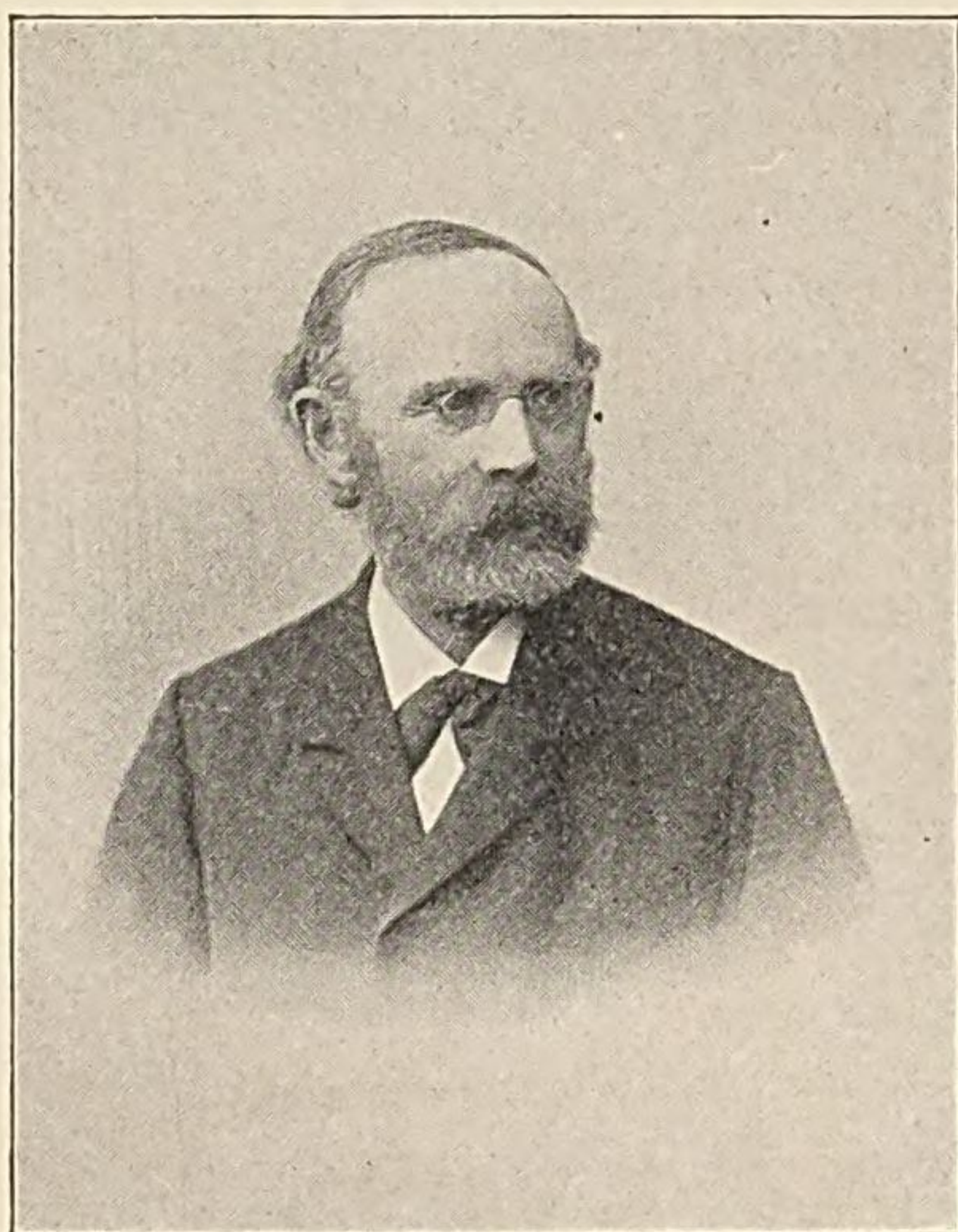
beweisen, ist hier leider nicht der Ort. Als Beispiele mögen folgende Stellen dienen:

Original. *ten.*

Chrys: Ha, er - be-be die frech du - be - droht mich

Adagio. Original.

Chrys:(in) Staub sinkt Ty - rannenmacht mit sei - - ner Macht o-der du wirst un - tergehn



Chrysander.

während desselben an geeigneter Stelle Verzierungen im Geiste des Werkes anzubringen, gehört, wie ich oben gezeigt habe, zu den typischen Eigenthümlichkeiten der Gesangkunst jener Zeit und verleiht den Gesängen selbst ein charakteristisches Gepräge. Sie heute entbehren zu wollen, hiesse den Werken einen Schmuck rauben, der ihnen vom Meister selbst zugedacht. Nun ist aber die Kunst

Noch ein Vorurtheil galt es zu besiegen. Man glaubte allenthalben, um Händel aufzuführen, bedürfe es grosser Massen. Nun wissen wir, dass zu Händels Zeit die Zahl der Mitwirkenden im höchsten Falle 100 Instrumentalisten und 80 Sänger betrug, und das war bei einer besonderen Gelegenheit, bei der Trauerfeier für die verstorbene Königin Caroline. Die Nothwendigkeit einer kolossalen Besetzung ist also nicht vom Componisten vorbedacht. Das schliesst nicht aus, dass sie unter Umständen auch nicht hinderlich zu sein braucht. Etwas Anderes ist viel wichtiger, und zwar das Verhältniss der Sänger zum Orchester und das Verhältniss des ganzen Tonkörpers zum Aufführungsraum. Ersteres drückt sich in obigen Zahlen ungefähr aus. Man sieht, beide Factoren sind ziemlich gleich stark gedacht. Da aber die Chöre damals von Berufssängern gebildet wurden, so dürfen wir heute die Zahl der Choristen um etwas, höchstens aber wohl um ein Drittel, stärker besetzen als das Orchester. Bei der ersten Aufführung der Debora in Mainz 1895 kamen auf ungefähr 150 Sänger etwa 85 Musiker, das Ganze berechnet auf einen Saal von ungefähr 900 Plätzen. Die Wirkung bewies die Richtigkeit dieser Berechnung.

Chrysander hat die Genugthuung, sein Werk von bestem Erfolg gekrönt zu sehen; wo immer die von ihm bearbeiteten Werke bislang aufgeführt worden sind, in Mainz, Leipzig, München, Hamburg, Düsseldorf u. s. w., überall wurden sie begeistert aufgenommen. Er darf das stolze Bewusstsein hegen, Händel ein Denkmal gesetzt zu haben, wie kein zweites je geschaffen wurde. Roubiliac hat uns in Marmor den Leib des Gewaltigen verewigt, Chrysander aber hat weit Grösseres vollbracht: er hat uns den Geist Händels von Neuem offenbart.



ANHANG I.

1) Vergl. hierzu Lamprecht: Deutsche Geschichte, Einl. I. Freytag: Bilder aus der deutschen Vergangenheit, Bd. 3, S. 348 ff.

2) Vergl. Hertzberg: Geschichte der Stadt Halle, II, S. 527.

3) Mittheilungen zur Geschichte der Familie Händels, von J. O. Opel (Neue Mittheil. aus dem Gebiet hist.-antiqu. Forsch. Im Namen des thür.-sächs. Vereins für Erforsch. des Vaterl. Alterth.), Bd. XVII, S. 21. (Leichenrede auf Georg Händel.) Halle 1889.

4) Chrysander: G. F. Händel, I, S. 8.

5) Ein Singspiel »Charimunda« von Stolle wurde bereits 1658 aufgeführt.

6) Vergl. Opel: Zur zweihundertjähr. Geburtsfeier G. F. Händels (I. Die Hofoper unter Herzog August in Halle), S. 925 ff. Hertzberg: Geschichte der Stadt Halle, II, S. 520 ff.

7) Vergl. Chrysander: G. Fr. H., I, S. 16—21.

8) Näheres s. Neues Archiv für Sächs. Gesch. (1891), XII, S. 298. (Ein Dresdner Comödienverbot vom Jahre 1662, von Georg Müller.)

Neue Mittheilungen des thüring.-sächs. Vereins zur Erforsch. des vaterl. Alterthums (1883), XVI, S. 431. Die theatralischen Aufführungen der Stiftsschüler zu Zeitz im 16., 17. u. 18. Jhdt., von L. Rothe.

Ferner Wustmann, II. B. der Schriften des Vereins für die Gesch. Leipzigs (S. 82—92). Eine deutsche Schulcomödie auf der Thomasschule 1660.

9) Hertzberg: Gesch. d. St. H., II, S. 516 ff.

10) Vergl. Chrysander: G. F. Händel, I, S. 21 ff. Chrys. führt auch treffliche Beispiele aus Zachaus Cantaten an.

11) Hier haben wir endlich wieder ein actenmässig festgestelltes Datum, während viele der vorhergehenden auf Berechnung und Vermuthung beruhen; dass sie aber richtig sind, lässt sich schon aus folgender Rechnung ersehen: Das Gymnasium hatte fünf Klassen; bezog H. 1702 die Universität, so betrat er das Gymnasium frühestens Herbst 1696. Februar des folgenden Jahres starb der Vater. Derselbe lebte noch, als Händel in Berlin war. Diese Reise kann also sicherlich nicht nach 1696 stattgefunden haben. Nehmen wir an, dass er vorher doch wenigstens 3 Jahre Zachaus Schüler gewesen sein muss, so würde es wiederum stimmen, wenn wir sein Alter bei der Weissenfelder Reise auf 8 Jahre setzen. Wahrscheinlich wurden zu der Berliner Reise die Herbstferien verwandt und kam Händel, als er zurückgekehrt war, auf das Gymnasium.

12) Bilder aus der deutschen Vergangenheit, Bd. 3, S. 62.

13) Hertzberg: G. d. St. H., II, S. 674 ff. Mitth. a. d. Hallischen Studentenl. i. Anf d. 18. Jhdts., von O. Eyslein. (Mitth. d. Thür. S. Vereins, Bd. XVII, S. 271.)

14) Diese Urkunden im Wortlaut bei Chrysander: G. F. H., I, S. 58—60.

15) Die Autobiographie Telemanns befindet sich in Matthesons »Ehrenpforte« (Hamburg 1740).

16) An Account of the Musical performances in Westminster-Abbey — in Commemoration of Handel, by Charles Burney: Sketch of the life of Handel. S. 3.

17) Sowohl Kretschmar in seiner Händel-Biographie, als auch B. Schrader in seiner (Reclam) setzen diese Sonaten später, jedoch ohne weitere Gründe, als die oben angeführten. Vergl. Chrys.: G. F. Händel, I, S. 43—44.

18) Vergl. die interessante »Selbstbiographie von B. H. Brockes«, dem wir noch später als Dichter der Passion begegnen werden, in der Zeitschrift des Vereines für Hamburg. Gesch II. Bd., 2. H., S. 167 ff.

19) Stelzner. Auch ein Franzose, Regnard, der 1681 Hamburg besuchte, schreibt über die Oper: »Les opéras n'y sont pas mal représentés; j'y ai trouvé celui d'Alceste (von Francke und 1680 zuerst aufgeführt) très beau.«

20) Zeitschr. des Vereins f. hamburgische Gesch., III. Bd., 1. Heft. Die ältesten Hamburger Opern von J. Geffken.

21) Näheres hierüber im folgenden Abschnitt.

22) Zeitschr. f. Hamb. Gesch., III. Bd., 1. Heft, S. 14. Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels, v. J. Geffken.

23) Die »deutsche« Oper enthält auch 14 Stücke in italienischer Sprache. Dieser Unfug war damals bereits Mode und nahm immer mehr zu. Bald ging man so weit, noch mehr Sprachen zu vermengen; so wird z. B. in einer Oper hochdeutsch, plattdeutsch, französisch und italienisch gesungen (Geffken: Die ältest. Hamb. Opern). S. auch Chrys.: G. F. H., B. I, S. 115 u. 116.

24) Dieser Johann Gasto war von Jugend aus sehr beanlagt und kunstbegeistert, ein echter Medicäer. Auf den Wunsch seines Vaters, Cosimo III., musste er Anna Maria von Sachsen-Lauenburg heirathen. Die Ehe war äusserst unglücklich. Gasto suchte Entschädigung auf Reisen und kam so auch nach Hamburg. Sein Leben war nicht frei von Ausschweifungen, denen er sich in Folge seines häuslichen Unglücks ergab. Als der Erbprinz gestorben, kam Gasto 1723 an die Regierung. In den ersten Jahren herrschte der alte Glanz, dann aber wurde es einsam und still; krank an Leib und Seele, wankte der Letzte der Medicäer dem Grabe zu. Vergl. Reumont: Toscana, I, S. 477.

25) Vergl. Burckhard: Cultur der Renaissance, I, 162 u. 219; II, 37. Ferner Lamprecht: Deutsche Geschichte, 5¹, S. 151.

26) Dialogo di Vincenzo Galilei, nobile Fiorentino, della musica antica et della moderna. In Fiorenza MDLXXXI.

27) Vergl. auch Rich. Wagner: Oper und Drama, Bd. III, S. 292.

28) S. Ambros: Musikgesch., IV, S. 170.

29) Der Dichter der »Dafne«, Rinuccini, begleitete nachher Maria de' Medici nach Frankreich, wo Heinrich IV. ihn freundlich aufnahm und auszeichnete. Während seines Aufenthalts in Paris hat er viel gethan, den Geschmack an dem neuen Opernstil auch dort zu fördern. Reumont: Toscana, I, S. 616.)

30) Il primo libro de Motetti de diversi Eccellentissimi auttori, raccolti dal molto R. Padre Don Steffano Coradini. In Venetia, MDCXXIII.

31) Vergl. Reumont: Toscana, I, S. 440 ff. u. 628—634.

32) Um einen Begriff davon zu bekommen, was der Sänger in dieser Beziehung lernen musste, sehe man Zacconis Werk: Prattica di Musica etc. an, welches 1592 in Venedig erschien. Zacconis Lehre ist von Chrysander in einem prachtvollen Aufsatz: Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges, in Heft 3, Jahrg. 1891, H. 2, 1893 und H. 4, 1894, d. Vjschr. f. M. dargestellt und erläutert. — Welches Gewicht auch auf die dynamischen Schattirungen gelegt wurde, davon geben u. a. Ottavio Doni (1608) in den Arie divote, Franc. Severi in seinen Psalmen (1625) Mazzocchi in seinen fünfstimmigen Madrigalen uns Beweise und zugleich Erläuterungen über Triller, Verzierungen messa di voce (V), crescendo (<) u. decrescendo (>) piano (p), forte (f), echo (e) etc.

33) S. Chrys.: G. F. H., I, S. 161 u. 162.

34) Vergl. P. Wagner: Einführung in die Gregorianischen Melodien, S. 275 (Freiburg 1895). Man kann wohl sagen: »Nichts Neues giebt es unter der Sonne!« Was einst das Grundprincip des Gregorianischen Gesanges war, die Uebereinstimmung von Wort, Ton und Handlung, es kehrt genau wieder in den Gesetzen, die Galilei und Caccini dem Drama vorschreiben, und findet zuletzt eine Verkörperung in den gewaltigen Dramen Rich. Wagners. Es giebt eben in der Kunst doch Naturgesetze, die, wenn sie auch scheinbar eine Zeitlang verschwinden, immer wieder mit erneuter Kraft emportauchen.

35) Vergl. des Verf. Aufsatz: Händel als Plagiator in der Allgem. Musikzeitung.

36) Burney, a. a. O.

37) Memoires of the life of the late G. F. Handel, 1760; übersetzt von Mattheson, 1761.

38) Brosch: Kirchenstaat, I, S. 481 u. 482.

39) Goethe: Ital. Reise.

40) Brosch: Kirchenst., I, S. 448; ferner s. Reumont: Gesch. der Stadt Rom, III², S. 639.

41) S. Jahn: Mozart, I, S. 166. Auch bei der kolossalen Besetzung bei Gelegenheit der grossen Händel-Gedenkfeier im Jahre 1784 kamen auf ein Streichorchester von 48 ersten Viol., 47 zweiten Viol., 26 Bratschen, 21 Celli: 15 Bässe, 26 Oboen, 26 Fagotts, 1 Contrafagott, 6 Flöten, 12 Trompeten, 12 Hörner und 4 Paar Pauken. Vergl. auch den Aufstellungsplan der Mainzer Aufführungen.

42) Lecky: Gesch. Englands, I, S. 185.

43) Nagel: Gesch. der Musik. England, I, S. 99 ff.; vergl. Engel: Gesch. d. engl. Lit., S. 37 ff.

44) S. Ambros: Musikgesch., Bd. III, S. 458.

45) Chrysander: G. F. H., I, S. 257 ff.

46) Kretschmar: G. F. H., S. 223.

47) Chrys.: G. F. H., I, S. 251.

48) Vergl. zu diesem Abschnitt Pohl: Mozart und Haydn in London, I, S. 12 ff.

49) Kretschmar: G. F. H., S. 227.

50) Vergl. S. 38.

51) B. Schrader: Biographie H.'s., S. 42. Näheres bei Chrysander in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, Bd. 8, S. 525.

⁵²⁾ Vergl. über die Gesch. der Passionsmusiken Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, Bd. 4, S. 412. — Winterfeld: Der evang. Kirchengesang, Bd. 3, S. 61 ff.

⁵³⁾ Kretschmar: G. F. H., S. 236. Vergl. Chrysander: G. F. H., I, S. 457 ff.; ferner Ambros: Musikgeschichte, Bd. 3, S. 448.

⁵⁴⁾ Hierzu ist nur die reine Vocalmusik im Stande. Das hat die katholische Kirche stets erkannt und auch neuerdings wieder darauf hingewiesen. »Wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muss die Vocalmusik sie wieder ganz allein vertreten.« Richard Wagner: Ges. Schr., Bd. II, S. 337. (Entw. z. Organ. eines deutsch. National-Theaters.)

⁵⁵⁾ Näheres s. in des Verfassers Aufsatz »Esther« in der Festnummer zu den Händel-Aufführungen der Mainzer Liedertafel am 18. u. 19. Juli 1897 in Mainz, in der Allgem. Musikzeitung.

⁵⁶⁾ S. S. 32.

⁵⁷⁾ W. Engel: Gesch. der engl. Literatur, S. 286.

⁵⁸⁾ H. Taine: Das classische Zeitalter der engl. Literatur, II, 487 ff.

⁵⁹⁾ Lecky: Gesch. Englands, I, S. 558 ff.

⁶⁰⁾ In einem Briefe des Generalfeldmarschalls Graf von Flemming an den hannöverschen Minister de Fabrice und dessen Bruder heisst es: Outre cela il y a deux Factions, les uns pour Hendell et les autres pour Bononcini, les uns pour Cenesino, et les autres pour la Cossuna (Cuzzoni), qui sont aussy animés que les Whigs et Torys l'un contre l'autre, et qui partagent les Directeurs meme quelque fois. (Opel: Mittheil. z. Gesch. d. Fam. Händel.)

⁶¹⁾ Opel: Mitth. z. G. d. Fam. Händel, S. 33.

⁶²⁾ ebendaher.

⁶³⁾ S. Pohl: Haydn u. Mozart in London. (B. I. S. 72, A.) Die Clarinette wurde 1696 von Denner in Nürnberg erfunden.

⁶⁴⁾ Hierüber und die verschiedene Art der Auffassung dieses Stückes s. Engel: Gesch. d. engl. Lit., S. 299; Taine: Gesch. der engl. Lit., II, S. 488; Brosch: England (VIII), S. 244. Neben dieser »Bettler-Oper« hat sich noch ein Gedicht Gays »Von der schwarzäugigen Susanne« bis auf den heutigen Tag erhalten.

⁶⁵⁾ Graf Flemming sagt in einem Briefe von Heidegger: Cet homme tout Suisse qu'il est a trouvé le moyen par son genie, de depenser depuis 30. ans, qu'il y est, ordinairement 2000 L Strl. et quelques fois audela, tous les ans, sans y avoir apporté un sol, ayant Maison en Ville, Maison à la Campagne, bon table, Equipage et Maitresses, quoique son visage soit le plus vilain Masque de toute Assemblée, et que les Anglois pretendent que l'idée des Masque Luy est venu sur ce qu'il s'est vu un jour dans un miroir. (Opel: a. a. O.)

⁶⁶⁾ Debora war das erste der so von Chrysander bearbeiteten Oratorien und wurde zuerst in dieser Form 1897 bei dem Zweiten Händel-Fest in Mainz aufgeführt.

⁶⁷⁾ Lord Herveys Memoires, I, 314.

⁶⁸⁾ Vergl. Chrysander: Händels biblische Oratorien in geschichtlicher Betrachtung. (Hamburg 1897.)

⁶⁹⁾ Vergl. den geistvollen Aufsatz: G. F. Händels Orgelconcerte, von H. Reimann, in der Festnummer zu den Händel-Aufführungen am 18. und 19. Juli 1897 in Mainz der Allgem. Musikzeitung.

⁷⁰⁾ S. S. 41.

⁷¹⁾ S. S. 38.

⁷²⁾ Taine: Gesch. der engl. Lit., II, 193.

⁷³⁾ Engel: Gesch. der engl. Lit., S. 266.

⁷⁴⁾ S. S. 39.

⁷⁵⁾ H.s Bibl. Orat., S. 20.

⁷⁶⁾ Vergl. des Verfassers Aufsatz: Händel als Plagiator in der Allgem. Musikzeitung.

⁷⁷⁾ Vergl. Lecky: Gesch. Engls, I, S. 573.

⁷⁸⁾ Eine in jeder Beziehung vorzügliche Ausgabe zweier dieser Concerti grossi ist die von G. Kogel (Peters), die selbst Chrysanders Anerkennung fand.

⁷⁹⁾ Ueber den Aufenthalt in Dublin vergl.: An account of the Visit of Handel to Dublin, by Horatio Towsend (Dublin 1852). Ebenso sind wichtig die Briefe der Mrs. Delany, die damals bei Dublin lebte und eine Freundin und Verehrerin Händels war. Vergl. ferner Burney's Hist. of Music, IV, 661.

⁸⁰⁾ Chrys.: Bibl. Oratorien, S. 16.

⁸¹⁾ Das Werk kam in dieser Gestalt zuerst beim ersten Händel-Fest in Mainz 1895 zur Aufführung. Der Eindruck war ein tief ergreifender. Den Herakles sang Meschaert vorzüglich, die Dejanira in grossartiger Darstellung Charlotte Huhn, den Hyllus, der in seiner Gesangkunst

unübertreffliche E. Lloyd (englisch), und die Iole fand in Frau Herzog eine Vertreterin ersten Ranges.

⁸²⁾ Händels bibl. Orat., S. 27.

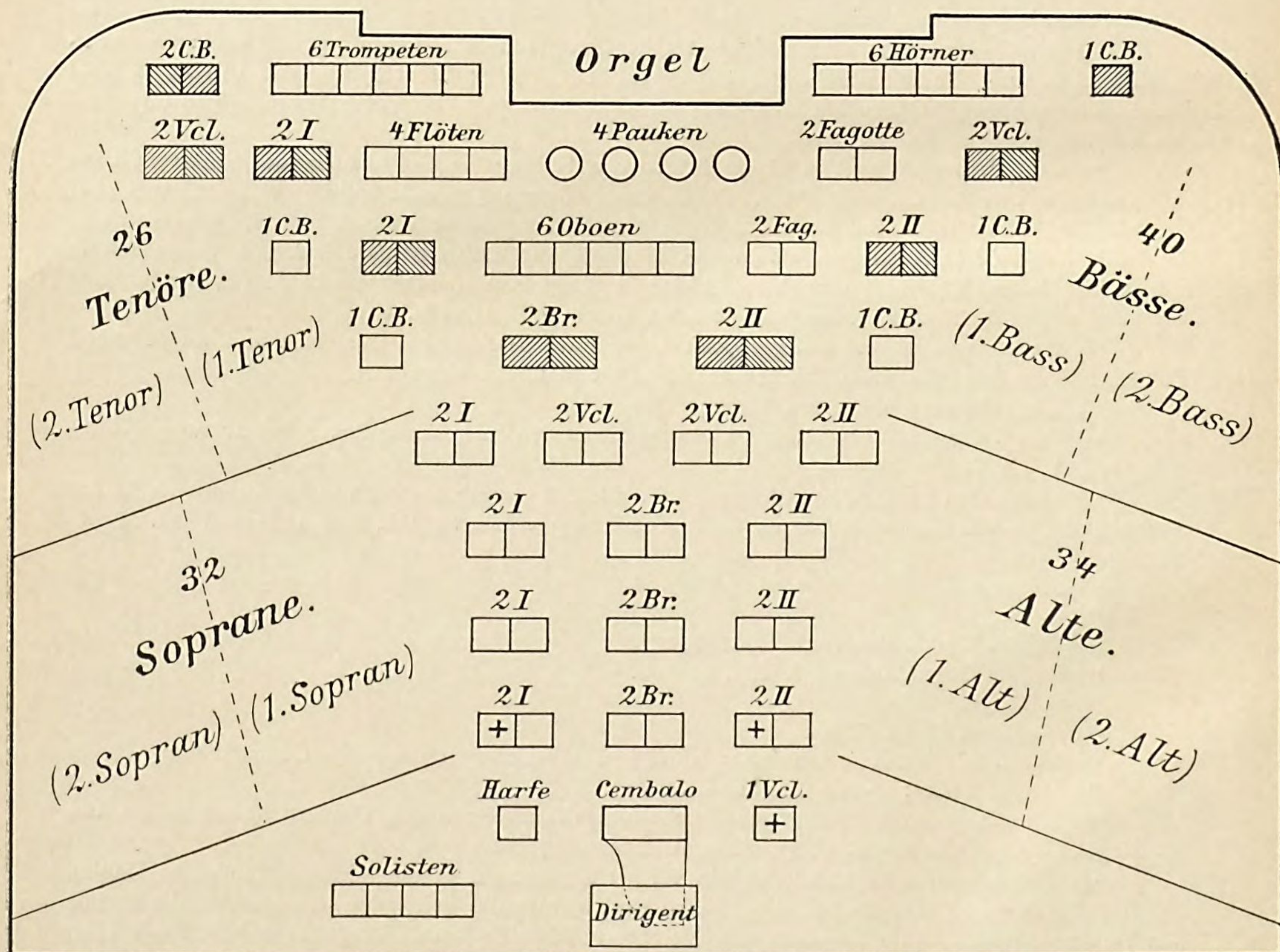
⁸³⁾ Kretschmar: G. F. H., 279.

⁸⁴⁾ S. hierzu Chrysander: Händels Biblische Oratorien in geschichtlicher Betrachtung. (Hamburg.)

⁸⁵⁾ Eine Reihe Programme, auf denen Händel dominirt, theilt Pohl mit in »Haydn in London.«

ANHANG II.

Aufstellung von Chor und Orchester bei den Händel-Aufführungen
in Mainz.



I = 1. Violinen, II = 2. Violinen, Br = Bratschen, Vcl. = Violoncelli,
C.B. = Contrabässe, □ = grosso, ▨ = ripieno, ⊕ = concertino.

LIBRARY
OF THE
STATE OF NEW YORK

